Центральное Правление Каменноуг. Промышл. Донецкого Бассейна

г. БАХМУТ.

Ц. П. К. П. Д.-Б.

Управление Главноуполномоченного Ц. П. К. Б. по Левобережной Украине и в Крыму.

ХАРЬКОВ,

Ул. Либкнехта (б. Сумская) № 17/19, кв. 23.

ПОКУПАЕТ:

Лесные крепежные и строительные материалы. Технические и электротехнические принадлежности. Химические продукты. Канцелярские принадлежности. Предметы широкого потребления.

ПРОДАЕТ:

Уголь.

Антрацит исключительно глубоких шахт.

Кокс различных пород и сортов.

ТОВАРООБМЕННЫЕ ОПЕРАЦИИ:

Угля на виды технических предметов, продовольствия и пр. потребных Донбассу предметов.

С предложением обращаться по указанному выше адресу.

РЕДАКТОР—Худсектор Главполитпросвета.

ИЗДАТЕЛЬ—Изд-ство „ПОМОЩЬ" губ. К-та пом. голодающим

№ 5. „Художественная Мысль“. 18—25 Марта 1922 г.

Редакция и Контора: Харьков, Губернаторская 8.

Рукописи присылаемые в редакцию, должны быть четко переписаны (желательно на машинке), и обязательно на одной стороне листа.

Не принятые рукописи не возвращаются.

Прием по делам редакции ежедневно от 12-ти до 2-х час. дня.

Контора для приема подписки и об'явлений открыта ежедневно от 11 до 3 ч. дня.

Об'явления в очередной № принимаются не позднее четверга.

Всю корреспонденцию, простую, заказную и денежную адресовать: Харьков, «Художественная Мысль», Губернаторская, 8.

СОДЕРЖАНИЕ:

ПАДЕНИЕ КОММУНЫ.

Передо мною том «Illustration», на старом, потрескавшемся корешке которого еще не выцвели знаменитые цифры „1871“.

Том этот относится, правда, не к первому, а ко второму полугодию „мартовского“ года. Многие из „радикальных“ сотрудников спешили отвести глаза от встречи с „глазами старого собрата, сидевшего на скамье подсудимых“, как раз против скамей представителей печати на военном суде, устроенном в одном из тех Версальских манежей, где некогда восставшая буржуазия клялась великими словами „равенства и братства“.

И весь журнал исполнен самодовольного чувства свершившегося „правосудия“ и лицемерного—и то очень робкого—сожаления об участи заблудших...

Зал Версальского военного суда. Мундиры членов военного суда выделяются на зеленом фоне манежа. В глубине его поместили фигуру распятого Христа. Слева от суда располагаются коммунары, окруженные стражей, безоружные, выслушивающие инвективы комиссара республики, у которого „энергичный, решительный вид“. Не одна, а две публики. Одна—по билетам. Другая столпилась в глубине, за колоннами. В привилегированной публике много „дам, пришедших на более волнующее, чем другие, зрелище“. Когда подсудимые всходят на подготовленный для них моральный эшафот—на свои скамьи—прежде чем спуститься с них в подземелья далеких крепостей и в тюрьмы колониальных транспортов—их имена у всех на устах... Акустика в манеже отвратительна. Подсудимые плохо слышат судей, а судьи подсудимых. Публика не слышит ни тех, ни других. Да разве это необходимо?—Приговор предрешен. „Дамы“, версальские дамы с нетерпением ждут эффектных сцен конца и от скуки лорнируют судей, подсудимых, свидетелей, друг друга... Медленно, методично пережевывает свой допрос судья—полковник. Театрально жестикулирует прокурор республики. Суд производит впечатление тяжелой пантомимы...

* * *

Еще выстрелы раздавались в Париже, как Брестские понтоны стали наполняться плеными коммунарами. Их приводили в военный порт эшалонами, ночью. Одна группа понтонов, состоявшая из больших морских транспортов и сторожевого корвета, стояла на большом рейде. Среди них скользила, внимательно наблюдая, катер. Другая группа понтонных судов расположена была дальше, по близости острова Треберона. Третья стояла на якорях у Круглого

Острова, недалеко от форта Арморики. На каждом понтоне находилось 700—900 чел. заключенных. Их сторожила морская пехота. Санитарное состояние понтонов обозревателю журнала представляется хорошим—всего на всего умирало на 12 тысяч заключенных во четыре человека в среднем в день.

Часть коммунаров заключена была в фортах у устья Шаранты—в форте Мадам, в форте Баярд на острове Экс, напротив укреплений острова Олерон. Толсты и глухи каменные стены форта Баярда. Одна из стен форта острова Экс носит следы артиллерийской бомбардировки. Это место долгое опытная артиллерийская стрельба с военных судов. Заключенные в амбразуры смотрят на проходящие суда. Они не знают, увидят ли они своих близких, или какое-либо быстроходное судно бросит их в дальней стране в глубине океана. Пока они размещены по железным клеткам—точь в точь дикие звери в Парижском Ботаническом Саду.

* * *

А Париж?

— „Все те птицы, коих пожар заставил улететь далеко, возвращаются стаями, чтобы вновь найти свои узорчатые гнезда, блестящие насесты, золоченые корытца". „Бульвары приняли вновь свои веселые повадки". „Элегантная и пестрая публика вновь заняла свое место, наводнила широкие бульвары и другие шумные улицы и усеяла мириады столиков ресторанных веранд". „Париж сейчас, констатирует журнал, полон народу, который совсем не пострадал. И этот народ на испытаниях других создает себе определенную *жизнестойкую* философию". Вернувшиеся „хозяева, прохлаждавшиеся в Ницце или охавшие в Версале", снисходят к просьбам бедных жильцов, испытавших продолжительный голод осажденного города. Вновь весело заиграла биржа, затрепетала золотая горячка. „Мертвый сезон" для буржуазии окончился...

Невольно вспоминаю описание Парижа при Коммуне и при Тьере в „Парижской Коммуне" Карла Маркса. „Как чудесно изменилась физиономия Парижа под властью Коммуны. Ни одной черты не осталось от развратного города Второй Империи. Париж перестал быть местом встречи знатных лордов, американских выскочек и русских крепостников. Полиция увезла с собою своих клиентов. Кокотки последовали за своими покровителями. Вместо них вновь появилась истинная парижанка, благородная, самоотверженная".

„Париж господина Тьера",—пишет далее Маркс,—Париж шуллеров и бульварных гуляк обоего пола. Париж капиталистов, раззолоченных, расфранченных, праздных...

* * *

Но грозным „memento mori" остался в Париже обгорелый скелет Тюльери. Жюль Кларти, начинавший тогда лишь свою писательскую карьеру с „Истории Революции 1871 г." писал в „Illustration". „Те, кто видел Тюльери в зимние ночи, в час когда зажигались в залах наполненных музыкой и танцами, сверкающие бальные люстры, те которые замечали, проходя через Карусельную площадь в этих окнах, красных от огней, колеблющиеся тени приглашенных и силуэты вальсирующих пар, качают головами перед этими обугленными стенами и зияющими провалами, где ничего не осталось от былой роскоши. Только немые часы, остановившиеся в тот самый момент, когда пламя лизнуло их циферблат, указывают час, когда все было окончено, когда дворец королей рухнул под ударами *пролетарской орды*".

Хорошо по этому поводу сказал Маркс: „Буржуазия всего мира, с удовольствием глядящая на бойню устраиваемую ныне после сражения, содрогается от ужаса, видя осквернение каменных плит", „пожар, неизбежную судьбу всех зданий, расположенных на местах битв".

И сам Кларти признает: катастрофа как будто сделала дворец более величественным. Воздух заиграл в его пошатнувшихся стенах и небо заглянуло в его мрачные проломы. И, когда входишь внутрь, с удивлением дивишься ничтожеству того, что мнилось великим—безрукий бог, разбитые кариатиды, пустые стенные рамы от сгоревших генеральских портретов—и среди этих руин лопата работающего в пыли каменьщика. Великий символ вопреки воле ограниченного писателя:

Рабочий убрал мусор дворца буржуазной Империи, он же воздвигнет дворец пролетарской революции.

* * *

На одной из страниц журнала, под заголовком „Во что нам обошлась Коммуна" приводится древняя поучительная парабола:

Платок убийства окрашивает в красный цвет источник, источник воду ручья, ручей—реку, река—Океан. „Коммуна ударила Францию, пошатнула Европу, поколебала весь мир".

Подпевалы Тьера, исполнившего свое обещание „Я буду беспощаден", видели в коммуне убийство у идиллического ручейка. Но их устами, против их воли, было вымолвлено удивительное по своей яркости пророчество:

Парижская Коммуна окрасила в красный цвет революции Океан, всемирный, обтекающий всю землю Океан труда. Его красные волны растут и все яростнее бросаются на тюльерийские дворцы международной буржуазии, в окнах которых виднеются смутные силуэты последних вальсирующих пар—в трепетном сознании „После нас—Потоп!"

Великий, очистительный Потоп.

Ал. Дробинский.

Театральный налог.

Необходимость всякого облегчения государственного бюджета заставляет государственную власть становиться на путь налогов, но рядом с облегчением и целесообразным и нужным, подчас может прорваться такое, которое, по последствиям своим, окажется не выгодным ни с какой стороны. К числу подобных неудачных обложений следует отнести и попытку введения театрального налога.

Не говоря о том, что и для фиска театральный налог, в конечном счете представляет слабый интерес, ибо небольшое в общем количество театров в Республике дало-бы, как ее ни выжимай, ничтожную сумму, его приходится решительно отвергнуть и принципиально.

Опыт всех стран,—и капиталистических и—наших республик—давно уже убедил, что повышение цен на места в театрах губительным образом отзывается на сборах и, следовательно, всем бюджете театрального предприятия. Оказывается, что всюду, даже в местах с культурой, которую при-

нято считать высшей, чем наша, искусство является в лестнице человеческих потребностей последней ступенью, пролетариат же и трудовая интеллигенция, везде обнаруживающие максимальнейшие духовные запросы, экономически так сжаты, что театральное зрелище становится все более и более недоступным. Кризис театральных предприятий Берлина, стоящих перед забастовкой артистов, чрезвычайно красноречиво подтверждает это наше положение.

Установление какого бы то ни было налога неизбежно должно было бы привести, прежде всего, к повышению цен на билеты, у нас и без того чрезвычайно высоких. Это значит, что, помимо естественного повышения цен, вызываемого периодическим изменением золотого курса, должно быть еще твердое налоговое добавление. Мы знаем, однако, что театры никак не могут угнаться даже за курсом, который всегда отстает фактически от рынка. Таким образом, даже при незначительном налоге, театрам пришлось бы сокращаться, догоняя курс, чтобы совсем не заколотить дверей театров: уже сейчас они все глуше и глуше закрываются для трудовых масс. Выходит, что и теперь театр приходит к тому, что все крепче и крепче бронируется для спекулянтов и прочих сортов оживающей буржуазии... Что получилось бы при установлении налога, да еще тридцатипроцентного, как это предполагалось в Харькове, ясно само собой: в лучшем случае, он очутился бы в исключительном владении зрителя с туго набитым кошельком, вернее же всего, большинство предприятий вынуждены были-бы закрыться вовсе.

Не думаем, чтобы такой исход являл собой чьи-либо расчеты. Во всяком случае, точка зрения органов государственного просвещения совершенно противоположная. Они не забывают, что даже царское правительство старалось освобождать (пусть лицемерно, в своих собственных целях) культурно-просветительные начинания от всяких поборов, а города и земства сплошь и рядом субсидировали даже частных предпринимателей, контролируя только их репертуар.

Наши требования идут дальше. Нам, во что бы то ни стало, надо вырвать театры из рук спекулянтов, удержать их на известной идеологической и художественной высоте, приблизить к трудовым массам, а этого можно достигнуть отнюдь не бесконечным повышением платы за вход. Если же учесть, что с установлением твердой сети большинство театров фактически останется в руках государства, то нелепость и вред театрального налога сделаются еще более очевидными.

Есть и иная сторона вопроса. Нам мало лишь иметь театры в своих руках и поддерживать тот тусклый огонек, который в них еще мерцает. Театры следует во всех отношениях поднять: здания и инвентарь требуют всяческого ремонта, — костюмы, декорации, мебель,—все это обветшало и нуждается в обновлении. Театральный налог парализовал бы эту возможность и для наиболее устойчивых театральных предприятий, разрушив тем самым рано или поздно и самые крепкие театры.

Идея театральн. налога могла взбрести лишь в чье-либо путаное, воистину истерическое представление о действительном положении вещей, и остается лишь приветствовать решительную борьбу худсектора Главполитпросвета с этой нелепой идеей.

Есть один налог, который мы все признаем и не можем не признавать,— в пользу голодающих; он уже существует. Его отмене мы будем радоваться, будем торжествовать, когда его снимут, ибо его отмена возвестит о конце мучений Республики. *И. Сурский.*

Актер, как один из элементов театра.

Актер и драматург.

Основою современного театра является текст писанной драмы, как та канва, по которой актер, этот истинный творец театрального зрелища, вышивает сложные узоры своего искусства. И эта канва тем лучше будет выполнять свое назначение, чем более она будет приспособлена к условиям сцены, чем более будет отвечать характеру и средствам мастерства актера. Драматическое произведение, как произведение, предначертанное не для чтения, а для сценического воплощения, должно быть построено в полном соответствии с сущностью театра и его законами. Каждое положение в нем, каждая фраза должны быть расчитаны на то, чтобы дать актеру возможность наиболее полного выявления его мастерства. Другими словами, пьеса должна быть, прежде всего, театральна, или она будет представлять из себя, как часть театрального зрелища, пустое место.

Театр, это — искусство движения. Его настоящий художник и творец — актер. Материалом же для творчества актера является его собственное тело в движении. И об этом всегда должен помнить драматург, чтобы его произведение отвечало своему назначению. Актер—это тот элемент театра, тот центр его, по которому равняются все остальные факторы его, и чрез который выявляются все его чарования. Без драматурга, без декоратора, без музыканта, без режиссера театр может обойтись —и обходился в различные периоды своего существования. Но без актера—и добавим; без зрителя—театра нет и быть не может. Это надо раз навсегда запомнить всякому, кто так или иначе подходит к вопросу о театре или о драме, как произведении театральном, а не только литературном. Ибо роль драмы в театре служебная: она только средство для выявления искусства актера. И если, как таковое, она будет недостаточно совершенна, то тем самым она не выполнит и другого своего назначения, наиболее дорогого для всякого автора,— идейного: не будучи достаточно театральною, она окажется бессильною и в идейном отношении. Театр—своего рода гипноз. Но гипнотизировать нас может только то, что

подчиняет нас своей воле, а в театре — то, что увлекает нас, заражает нас своими экстазами и всеми чарованиями театрального искусства. Пьеса не театральная будет просто скучна, а, значит, и не нужна, так как скука—злейший враг идеи.

К сожалению, большинство драматургов или не знает этого, или не учитывает всей важности приведенного положения. От этого то мы и имеем так поразительно мало подлинных театральных, т. е., хороших, пьес. И это происходит от той простой причины, что современные драматурги не знают или не понимают театра. В эпохи блистательного расцвета театрального искусства было не так. Все великие драматурги, как Шекспир, Мольер, Лопе де-Вега, Кальдерон, Гете, Шиллер и др. были людьми близко стоявшими к театру. Это все были либо актеры, либо постоянные поставщики пьес какого-либо определенного театра, либо как Гете, Мольер и Шекспир, стояли во главе театральных предприятий и одновременно были и актерами и драматургами в них. Теперь-же всякий, кто более или менее владеет пером, уже полагает, что он в состоянии творить и в области театральной драмы.

Глубокое—и для авторов роковое—заблуждение!..

Итак, мы видим, что в самом существе драматического произведения, как такового, заложены элементы некоторой двойственности. С одной стороны это, конечно, литература — постольку, поскольку материалом своим она имеет слово. Но, с другой стороны, это и театр, как особый вид искусства, так как конечной целью своею каждое драматическое произведение имеет воплощение себя в сценическом действе. И этот двойственный характер драмы требует для полного своего завершения, кроме своего непосредственного творца-драматурга еще другого, который превратил бы ее в зрелище, в игру, т. е.—актера. И здесь актер сталкивается с драматургом и вступает с ним в сотрудничество: драматург дает актеру словесную основу для его игры, актер же завершает творчество драматурга всеми разнообразными средствами своего искусства. Он как-бы берет текст писанной драмы и с языка словесного выражения перелагает его на язык выразительного движения: это равносильно переводу с одного языка на другой.

И хотя творчество актера, повидимому, находится в зависимости и подчинении воле и замыслу автора драмы, но на самом деле актер является в своей области, т. е. в искусстве сценического воплощения, совершенно свободным творцом. Если он и зависит от творчества драматурга, то не в большей степени, чем драматург от той жизни, которая является источником и содержанием его творчества. Поэтому то так неправы те, кто, как, напр., Айхенвальд в своей нашумевшей когда-то лекции о смерти театра, отказывают актеру в праве на звание самостоятельного творца. Нет, он художник и творец — и художник, вполне равноценный другим художникам.

В самом деле: если драматург дает нам произведение, предназначенное для театра, то он дает его в далеко незавершенном виде. Это еще не зрелище, это только скелет, канва, которые остается еще одеть плотью, расшить цветами и узорами. В нем остается еще много крупных пробелов, недомолвок, пропусков, пустых мест. И это не потому только, что фантазия наша всегда более богата чем наши средства к выявлению ея, но и потому еще, что сама форма драматического произведения сильно ограничивает свободу творчества драматурга. Ведь, что такое, в сущности, представляет из себя текст драмы?—Одни только разговоры — и больше ничего; ремарки, это—уже область актера. Но могут-ли одни только разговоры вместить в себе все то, что в повествовании занимает три четверти всего текста: описания событий, действий героев, их наружности, движений, жестов, мимики, голоса, всех тех характерных особенностей, черт и привычек, которые так ярко дорисовывают внутренний образ человека? Могут ли они одни дать зрителю понятие о всей глубине душевных страданий, переживаний, бурь,—тех психологических глубин, тех экстазов которые особенно захватывают нас в художественном произведении? Конечно, нет!

Всего этого — и многого другого—драма не дает зрителю—да и не может дать, так как это не в средствах драмы, как особого вида литературного произведения, ограниченного одним лишь диалогом: на многое он может только намекнуть, дать указание актеру—и только. Но если дать завершенное произведение не под силу одному автору драмы, то ему на помощь приходит актер со своим творчеством и своими средствами. Взявши словесный материал писанной драмы за исходную точку для своего творчества, он начинает творить на этом фундаменте новую, преображенную, жизнь. Он одевает скелет драматического произведения живым телом актерского мастерства, он расцвечивает действо всеми чарованиями своего таланта и вышивает по канве авторского замысла яркие цветы своего искусства, столь богатого на средства выражения.

И какими бедными кажутся, по сравнению с ними, средства драматурга, ограниченные одним словесным выражением! Возьмите, напр., из текста драмы такие незначительные, сами по себе, фразы как:— „Да!", или—„Нет!"—Как это звучит бедно и мало выразительно!.. Но пусть произнесет их актер,—и вы увидите, как они сразу оживут, и сколько силы, выразительности и значительности он вложит в них. И, что самое главное,—сколько различных оттенков и значений может быть заключено в этом коротеньком „да" или этом „нет". И если такое чудо совершает актер с этими двумя незначительными словами, то какое же чудо совершит он там, где нужно будет вложить в слова всю глубину чувства, всю силу убеждения, весь огонь и пламень героического пафоса!

Нет, искусство актера есть подлинное искусство. Это совершенно не важно, что актер творит согласно замыслу автора. Зависимость его от драматурга — как и театра от литературы—несущественна: она явилась только следствием той общей дифференциации, которая лежит в основе всякого развития, но не вытекает из сущ-

ности самого искусства театра. И мы знаем в истории театра такие эпохи, когда этой дифференциации не было, и театр был вполне синкретичен. Не говоря уже о театре примитивном, вспомним хотя бы не столь уже отдаленную от нас итальянскую комедию масок. Commedia dell'arte не знала драматурга. В лучшем случае, он давал только сценарий, на основе которого актеры импровизировали свой спектакль: актер тогда был единым творцом сценического действа—вместе и актером и драматургом.

И кто знает?—Не идет-ли и современный театр к такому идеалу синтетического и синкретического театра? Многие факты и явления театральной жизни последних дней говорят за то, что театр пойдет именно по этому пути.

Итак, вот место и роль актера в театре: он в театре—первое лицо! И если он не является творцом самой драмы, как основы современного спектакля, то все-же он накладывает на нее последние штрихи: он делает на картине тот последний, заключительный мазок, который один обличает настоящего мастера.

Но стоит-ли современный актер на высоте такой задачи?

Нет! **Л. Красовский.**

ИСКУССТВО ЦИРКА.

Во всяком искусстве есть свой строй—то, что превращает его материал в нечто художественно переживаемое.

Этот строй находит выражение себе в различных композиционных приемах, в ритме, фонетике, синтаксисе, сюжете произведения. Прием есть то, что превращает внеэстетический материал, придавая ему форму, в художественное произведение.

Как то странно обстоит дело в цирке. Его представления, которые можно разделить на 1) фарсотеатральную часть (у клоунов), 2) на часть акробатическую, 3) на представление со зверями—художественно построены только в первой своей части.

Ни человек змея ни силач, поднимающий тяжести, ни велосипедист, делающий мертвую петлю, ни укротитель, вкладывающий напомаженную голову в пасть льва, ни улыбка укротителя, ни физиономия самого льва—все это не состоит в искусстве. А, между, тем мы ощущаем цирк как искусство, как героический театр по Ю. Анненкову.

Интересно проследить: каков именно строй цирка, в чем его прием, что выделяет цирковое движение и действие из движения бытового? возьмем силача и укротителя.

Сцены, в которых они участвуют, лишены сюжета, следовательно, цирк может обходиться без сюжета.

Движения их не ритмичны—цирк не нуждается в красоте.

Наконец, все это даже не красиво. Пишу, чувствуя себя виноватым за то, что употребляю такое непонятное слово, как „красота".

В красоте цирк, к счастью, не нуждается.

Но в цирковом действии есть, и всегда есть, нечто общее: цирковое действие трудно.

Трудно поднять тяжесть, трудно изогнуться змеей, страшно, т. е. тоже трудно, вложить голову в пасть льва.

Вне трудности нет цирка. Поэтому, в цирке более художественна, т. е. более затруднена работа акробатов под куполом, чем работа тех же акробатов в партере, хотя бы движения их были и в первом, и во втором случае абсолютно одинаковы.

Если же работа будет производиться „без сетки", то она окажется более страшной, более цирковой, чем работа хоть немного обезопасенная сеткой.

Затруднение—вот цирковой прием. Поэтому, если в театре каноничны поддельные вещи картонные цепи и мечи, то зритель цирка был бы справедливо возмущен, если бы оказалось, что гири, подымаемые силачом, весят не столько, сколько об этом написано на афишах. Театр имеет другие приемы, кроме простого затруднения, поэтому он может обходиться и без него.

Цирк—весь на затруднении.

Цирковая затрудненность сродна общим законам торможения в композиции. Так, например, построена инструментовка стихотворения на определенные звуки, благодаря чему произведение приобретает характер скороговорки,—по заметнее всего цирковой прием „трудности" и „страшности", (как одного из видов трудности), с сюжетным торможением, когда герой ставится в трудные положения борьбой чувств, например, борьбой между чувством любви и долга. Акробат преодолевает пространство прыжком, укротитель зверя побеждает зверя взглядом, силач тяжесть усилием также, как Орест преодолел любовь к матери во имя гнева за отца. И в этом родство героического театра и цирка.

Виктор Шкловский.

НАШЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ СЕГОДНЯ.

I.

Для критико-исторической оценки современной русской музыки необходимо учесть одно обстоятельство огромной принципиальной важности, обусловливающее общую концепцию данного вопроса: подлинно национальная русская музыка начала существовать лишь с Глинки. Далее, носительницей идеи национализма в искусстве явилась, так называемая, новая русская школа, зародившаяся в конце пятидесятых годов в кружке молодых музыкантов, душою которого был Балакирев. Этот кружок, прозванный в шутку Серовым „могучей кучкой", вскоре выявил дух подлинной революционности.

Технически творчество „кучки" было далеко несовершенным дилетантизмом, отсутствие музыкальной эрудиции давало себя чувствовать, у Мусоргского—особенно. Эта сторона культивировалась позднее группой музыкантов, об'единившихся вокруг

мецената—издателя Беляева. Таким образом, национализм сочетался с характерной для „беляевцев" мастерски совершенной техникой письма. В лице Глазунова, последняго крупного и типичного „беляевца", доживает культ национализма.

Со смертью Римского-Корсакова отмирает кружковщина, школа, отмирает национальная струя.

Скрябин открывает врата интернационализма, космополитизма нового звукосозерцания. Послескрябинский период знаменуется крайне индивидуалистическими исканиями одиночек. Нет школ, нет направлений: целый ряд крупных дарований, не имеющих точек соприкосновения друг с другом, но каждый несет что то новое, свое.

Для обзора нашего музыкального „сегодня" начнем со „вчера": с гениального Скрябина, равного которому не было в русской музыке, и чье место—рядом с величайшими творцами западно европейского музыкального искусства.

Шесть лет назад, скончался Александр Скрябин, а его личность уже становится для нас мифом. Чаяние Вселенской Мистерии, Последнего свершения, праздника освобождения Духа от уз Материи,—осуществилось в его личной смерти: он ушел, а мы остались перед знаками его гения, перед загадкой его личности. Скрябин, дерзновенный титан горячо уверовавший в свое мессианство, чаявший в великом соборном действе повергнуть в небытие материальный план всего Космоса.

Скрябин обладал богатейшим мироощущением, но миросозерцание его было сбивчивым, туманным отголоском нископробной теософии.

В творчестве Скрябина удивительно сочетается космический размах с утонченным внешним изяществом.

Уже в ранних его сочинениях встречаются моменты, когда в мягкий изысканно—изящный лиризм внезапно врываются онтологические зовы иного плана отзвуки таинмого в глубинах души космического мироощущения. Эти зовы имеют гармонический облик, отличный от окружающей их музыкальной конфактуры. Скрябин как-то сразу нашел гармонический язык для передачи надиндивидуальных переживаний; и, параллельно с ростом этих переживаний, росла и крепла его гениальная гармоническая эволюция.

Неустанное устремление к лучезарному экстазу впервые нашло себе выражение в полной мере в его „Четвертой сонате" и сопутствовалось замечательными гармоническими достижениями. В „Поэме экстаза" он окончательно разрывает узы со связывавшим его гармоническим прошлым. „Прометей" завершает эту линию эволюции, утверждая на месте стараго трезвучия—шестизвучие, построенное на высших обертонах.

Но у Скрябина, наряду с устремлением к светлому богу, жило в душе стихийное, бессознательное тяготение к черной магии, к средне-вековым сатанинским культам к оргийной бредовой исступленности. Эта сторона его души наиболее ярко отобразилась в „Девятой сонате" и взрастила новую ветвь в пути его гармонического развития, ознаменовавшегося утверждением новых звуковых комплексов, так называемых „гармониетембров".

Конфликт между светлым и темным началами роднит Скрябина с двумя величайшими богоборцами Листом и Вагнером, оказавшими на его творчество наибольшее влияние в отношении эмоциональном и техническом.

Скрябин оставил гениальные симфонические произведения, но, тем не менее, он не является создателем симфонического стиля: Оркеструя он, прибегал к лучшим образцам французского импрессионизма и к Вагнеру. Как фортепианный композитор, он стоит на недосягаемой высоте и является создателем богатейшего и совершенно своеобразного фортепианного стиля.

Форма произведений Скрябина моцартовски проста, ясна, а подчас даже квадратна. При необычайном усложнении звуковой ткани, такая академичность формы значительно облегчает восприятие даже наименее доступных его opus'ов.

Скрябинская мятежность естественно, не нашла себе выражения в камерной музыке: он не писал ни камерных ансамблей, ни для голоса с фортепиано. Его стихия фортепиано (символ микрокосма) и оркестр (символ макрокосма), и гениальнейшая из его симфоний—„Поэма огня" соединила фортепиано с грандиозным оркестром и бессловесным хором в один лучезарно ликующий океан необычайных звучаний.

За Скрябиным последовала плеяда подражателей: группа московских композиторов.

Из них Григорий Крейн и Катуар ограничились лишь внешним гармоническим подражанием, совсем не передавая той прометеевой искры от Пламени, которая так характерна для Скрябина. Их гармонические последовательности не носят в себе элемента гармонически—непреложной внутренней необходимости, тут лежит печать надуманности, претенциозности, боязни писать „как все".

Леонид Сабанеев один из лучших в России критиков и теоретиков музыкального искусства, не проделав органической эволюции Скрябина, прибег к непосредственному использованию гармонических достижений последнего: в результате получилась безвкусица, однообразие; в его фортепианной сонате, необычайно утомительной для самого изощренного слуха, все время чувствуется невозможность перепрыгнуть выше самого себя, неспособность справиться со сложными элементами гармонии, неспособность видеть струю жизни.

Евгений Гунст делал попытки, пользуясь достижениями Скрябина в области гармонии, создать новый стиль вокального романса. Но затейливые изгибы Скрябинской мелодики с характерными после плавных ходов скачками на септиму, в пении кажутся вычурными и как бы насильно пристегнутыми. В „Прометее" это имеет иной смысл, ибо там хор поет на одной гласной, выполняя функции оркестрового инструмента. К тому же вокальный романс по сущности своей передает человеческие переживания, мелодика же Скрябина отвечает настроениям космического характера.

В музыке послескрябинского периода прежде всего выделяется Игорь Стравинский.

Он — эпически настроенный, затейливый сказочник. Чем-то древним — древним первобытным веет от него. И все — сказки рассказывает: пестрозвучные, причудливые, захватывающие сказки. О козлоногом фавне, призывающем пастушку звуками сиринги, соловье и китайском императоре, о японской девушке среди белых цветов, о чудесной огненной Жар-птице, о картавеньком Петрушке, о девушке, приносимой в жертву весне.

Он пишет оперы, балеты и зачаровывает искрящейся, пестрой звуковой тканью. Он сказочник — импрессионист. И путь его творчества — путь изощрения звуковой ткани, путь музыкального импрессионизма.

Игорь Стравинский с первых же своих сочинений отрешается от сонаты, симфоний, отрешается от камерного ансамбля. Эпический момент утверждается в его творчестве — ему нужна сцена.

Стравинский — едва ли не самый смелый из современных музыкальных новаторов. Непосредственный преемник Римского-Корсакова, он примыкает к французским импрессионистам и, во іряо, восходит к Мусоргскому. Никто до него не пленял такими смелыми, своеобразными звукосочетаниями. Ни у кого не искрились так причудливо оркестровые краски. Никто не смел к таким пестрым гармониям и тембрам присоединить сложнейшие ритмические комбинации. Сопоставлением различных тональностей в одновременном звучании, он добился необычайных гармонических сочетаний. Путь его гармонической эволюции — от „полигармонии“ (многогармонии) к „гармониетембру“, знакомому нам по последним сочинениям Скрябина. Мелодика его чрезвычайно свежа от обилия в ней экзотических последовательностей, заимствованных у народов Востока. Ритм сплетается в сложнейшие арабески: каждая группа имеет свое тактовое обозначение („соловей“). В оркестровке он добился совершенно неслыханных тембров, благодаря искусному использованию необычного сопоставления регистров отдельных инструментов и целых групп.

Элемент формы стоит у Стравинского на последнем месте, как у всякого программного композитора. Высшие элементы формы у него вовсе отсутствуют; низшие — недоразвиты.

Общее впечатление от его музыки — калейдоскопическое.

Из других импрессионистов следует упомянуть Николая Черепнина, замечательного оркестратора, автора балетов „Нарцисс и Эхо“, „Маска Красной Смерти“, композитора не всегда самобытного, но всегда интересного и одаренного изысканным вкусом.

Отчасти к этому направлению примыкают: Максимилиан Штейнберг, автор „Метаморфоз“ и Федор Акименко, автор оперы „Фея снегов“.

Следует указать, что Стравинский на этих авторов отнюдь не влияет, но они в большой мере подчинены влияниям первоисточника — французского импрессионизма.

Иосиф Шиллингер.

НАБРОСКИ.

Во имя чего?

Всякие общественные перестройки, меняя уклад жизни, неизбежно вызывают новые представления и понятия. Не устояло, разумеется, при новой экономической перегруппировке, и искусство. То, что совсем еще недавно казалось твердеющим и обретающим незыблемость, зашаталось, покачнулось и начинает валиться.

Давно-ли мы думали, что уж что-другое, но пошлость, этот гнойный нарост на искусстве, это наиболее отталкивающее наследие буржуазной культуры, что она-то, по крайней мере, отходит в вечность, перестав развращать человеческую душу? Давно-ли радовались, кропотливо соскабливая буржуазную и мещанскую грязь с тех перлов, от которых не может совсем отказаться и никогда не откажется класс, насильственно отторгнутый от лучших духовных человеческих ценностей?..

И, вот, то, что вчера еще вселяло бодрость и веру в новые победы и достижения, сегодня уже грозит ускользнуть спрятаться надолго в тумане грядущего...

Если пролетариат, борясь с буржуазией, отнимает у нее материальную силу, он тем самым лишает своего врага основного орудия угнетения. Но он, в то же время, безболезненно возвращает буржуазии власть денег: ее отнять легче. Возвращать же угнетателям господство в области духа, значит — вернуть крепчайшую из сил, и не только вернуть ее, а еще и упрочить возможность растоптать лучшие из достижений Революции, дать вновь безнаказанно пакостить человеческую душу.

„Искусство — это выражение самой возвышенной деятельности человека“, — говорил Рихард Вагнер.

Но, по его же словам, „искусство было всегда прекрасным зеркалом общественного строя“. И сам же он так характеризовал искусство буржуазного общества: „его истинная сущность — индустрия, его моральная цель — нажива, его эстетический предлог — развлечение для скучающих“.

И Вагнер понимал и мы знаем, что искусство в капиталистическом обществе не может быть выражением „самой возвышенной деятельности человека“. До новой экономической политики, оно хоть и слабо, в далеко не совершенных, не смогших еще окрепнуть, формах, все же отражало Революцию; его целью не была уже нажива, а эстетический предлог далеко оставлял позади малейшее желанье развлечь скучающих.

А теперь?..

Впрочем, надо-ли спрашивать?.. Разве волна пошлости, начинающая уже захлесты-

вать все и вся, не ударяет каждого из нас, вызывая боль за столь недавнее прошлое?..

Где гордый дух Революции—в театре?.

Уж не в тех-ли, сиротливо висящих, портретах вождей, которые одни лишь напоминают нам о нашем „вчера“ и ждут, когда торгашеская рука Епишкина отважиться упрятать и их, чтобы уничтожить последнее напоминание о героической полосе Революции на подмостках?!.

И какую жалкую, отвратительную роль в бешеной скачке навстречу пошлости играет большинство актерства?!..

Можно подумать, что пошлятина, действительно, сулит горы золота каждому „жрецу Мельпомены“.

Странное дело: практика неизменно доказывает, что хорошие сборы делают: художественная пьеса, тщательная постановка и интересная игра. А актер, по старой привычке, все еще думает, что публику, хотя бы и наповскую, заманишь только низменным трюком.

И старается. Из кожи лезет, чтобы угодить новому хозяину зрительного зала..

Когда рабочий стоит за станком, он не скрывает своей ненависти к хозяину. Оба отлично осведомлены насчет истинных чувств одного к другому. Рабочий не ищет сближения со своим угнетателем, выжимающим из него соки.

Актер, наоборот, жаждет всяческого сближения с фактическим своим хозяином,—зрителем. Больше того, старается теснее жаться к нему и вне сцены, заискивая и лебезя.

Когда этой тяги к сближенью и заискиванья было больше, тогда-ли, когда в театр попадали бесплатно, при посредстве Губсовпрофа, или теперь,—вопрос особый, о котором стоит и надо будет как-нибудь поговорить, Но, что льнули и туда и сюда—факт. Одно еще могу сказать: если и есть в интеллигентских и quasi—интеллигентских группировках ярко выраженный классово-безличный элемент, так это—работники искусства, в частности и в особенности.—актеры. Вот уж где—полное отсутствие классового самоопределения, никакого самосознания и еще меньше, хотя бы узко—сословного, достоинства.

Есть различного сорта притяжения и отталкивания. Капиталистическое общество породило их в большом числе. Классовая и сословная обособленность ни в какую эпоху не выявлялась так резко, как в буржуазных странах. Служители муз под всеми широтами и долготами относились и относятся, за исключением верхушек своих, к „низшей расе“. Еще и поднесь в „порядочных семьях“ гонят из дому детей, идущих на сцену. Насколько презрительное отношение к актерству еще глубоко сидит в буржуазно-мещанской среде и поныне, даже в России, после такой бурной революционной встряски, когда представители вчерашнего „бомонда“ искали на сцене спасения от концентрационного лагера, свидетельствует хотя бы следующий случай.

На днях один молодой человек, советский служащий, рассказывал мне, что ему очень нужен был зачем-то его отец, слишком увлекшийся спекуляцией и застрявший, вследствие этого, в Ростове. Сынок посоветывался с тетей, как заманить папашу в Харьков. На семейном совете вынесли решение послать в Ростов такую телеграмму:

— Ваня женится на артистке. Приезжай немедленно.

И послали.

А папаша через несколько дней был уже в Харькове.

Я понимаю, что этому не всякий поверит, но я имею разрешение самого „Вани“ открыть наиболее любопытным его фамилию. Этот „Ваня“—живой, не вымышленный досужим фельетонистом, а его папаша такой-же реальный спекулянт с обычной буржуазно-мещанской психологией и моралью, какими наша Республика сейчас кишмя кишит, которые наводняют теперь кресла в театрах. Смешно, конечно, всерьез говорить о морали спекулянтов, как вообще нелепо придавать какое-либо значение всей буржуазно-мещанской добродетели и нравственности. Кто лучше актерства знает настоящую их цену?.. „Нравственная чистота“ мужчин и дам из, так называемого, „хорошего общества“ в актере или актрисе может вызвать только улыбку. А всетаки. Попробуй „Ваня“ жениться на артистке...

Скандал!.. Интернациональный и межклассовый Бог Эрос не знает никаких отталкиваний только по секрету, покуда от „общества“ все сокрыто...

И если Революция в начале сравняла одних и пригнула к земле других, то теперь все, абсолютно все, начинает выползать снова...

А актер, вместо того, чтобы ненавидеть эту чванливую человеческую падаль, а вместе с нею и свое ремесло, которое он ей продает, лебезит, заискивает, старается пониже расшаркаться, как можно лучше угодить, как бы вывешивая самую гадкую из всех вывесок:

— Чего изволите?..

Актер забыл уже о другом мире, перед которым он тоже недавно еще внешне расшаркивался, о мире, где с артистом и по сей час носятся, как с писаной торбой, не зная, куда его усадить и чем обласкать,—когда гордый „жрец“ снисходит до „халтуры“ в каком-нибудь рабочем клубе.

Забыл, несомненно; но во имя чего?.. Во имя чего он смазывает своей кровью и своим потом колеса той телеги, которая везет в искусство пошлость, не способную рассеять даже какого-нибудь разжиревшего дельца из мануфактурного треста, с шумом врывающегося в конце акта в ложу,—и его милых спутниц, тоскливо уничтожающих во время монологов коробки с шоколадом?

Неужели т а к о й зритель может дать хоть какое-нибудь удовлетворение?..

Хорошо бы еще, если б он, этот новый благодетель искусства, удовлетворялся, а то, ведь, и его тошнит от того, что сейчас, зачастую, преподносят, а за компанию с ним вынужден проглатывать художественную дребедень и тот немногочисленный, правда, но театру более всего нужный, зритель, который в театре вовсе не ищет развлечения от скуки, зная, что Нэп создал для этого места лучше приспособленные...

Так зачем-же?..

Отчего не пойти навстречу другому лагерю, другой стихии, отчего не помочь государственной власти упрочить за искусством то место, которое изготовлено ему историей, а вместе с ним возвысить общественное положение и тех, кто служение музам предпочитает спекуляции на голоде?!..

Это не так уж невозможно и не так уж рискованно для шкуры: взгляните поглубже и подальше, и поймете, что выгода, прямой рассчет требуют союза с теми, кто лишь на короткий сегодняшний день выпустил несколько из рук вожжи, а завтра крепко зажмет их в своих сильных руках снова.

И. Туркельтауб.

Печаль Руси.

Сергею Есенину.

Иную земь пахал мой предок смуглый.
О песни—песней щедрая страна.
Но русских пажитей скорблю я мукой
И радуюсь, когда земля черна.

Тоски по ней в тысячелетьях залежь.
Но в год, когда нам нечего косить,
Иным несчастием меня не опечалишь,
Я полной мерою принял печаль Руси.

Околевает Русь, голодною кобылой,
Став на колени, скорбный череп вниз.
Как не грустить тебе, Есенин милый,
Когда и мне все сердце червь изгрыз.

Александр Гатов.

1922.

ОТГОЛОСКИ.

Убила-ли революция литературу?

В № 3 „Худ. Мысли" приводилась выдержка из статьи Пьерра Милле, редактора газеты „Пти Паризьен", по вопросу, убила-ли революция литературу. Знаменитый французский журналист определенно доказывает творческое безсилие русской эмиграции и наличие большого творческого под'ема в России.

В последнем номере французского журнала „L'Europe nouvelle" эмигрантка Тамара Бродская пытается дать и свой ответ на этот вопрос.

Вот что она пишет:

„Указание на Тургенева и Достоевского не может быть применимо к русским писателям-эмигрантам. Ни тот, ни другой, никогда не терял связи с Россией. Совсем другое дело—русские писатели, живущие сейчас за-границей. С Россией они порвали. Они ее больше не знают, не понимают. Своих коллег, оставшихся в России и работающих с большевиками, они ненавидят. Всякую связь с родиной они потеряли. Оторванные от родной почвы, они потеряли свою творческую силу, свой творческий гений.

Русские же писатели, оставшиеся в России продолжают творить. Необходимо констатировать один непреложный факт,—что истинная русская литература существует только в России, Там, несмотря на все тяжелые условия, она действительно творится.

Т. Бродская перечисляет целый ряд русских писателей, находящихся в России и продолжающих свое дело. Не говоря уже о Горьком и Брюсове, она много места уделяет А. Блоку, поэму которого „Двенадцать" она ставит на одинаковую высоту с произведениями Пушкина. Она упоминает об Андрее Белом, последний роман которого сравнивают с произведениями Достоевского. Затем она знакомит французскую публику с целым рядом имен русских писателей и молодых поэтов-крестьян.

Заканчивает Т. Бродская свою статью так: „Русская литература не умерла, — она продолжает жить. Страна, давшая миру Толстого и Достоевского, не может умереть, ни остановиться в своем творчестве. Новый великий человек, быть может уже родился в России. Какой-нибудь шедевр, быть может уже написан. Когда он появится в свет—это неважно".

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ЗАМЕТКИ.

ИМАЖИНИЗМ и РОМАНТИКА.

Наше время—время переоценки ценностей, во всяком случае, время популяризации новой оценки.

Взгляд на Пугачева, особенно выпукло формулированный в свое время, например, Кавелиным, убеждавшим в 70 годах нашу интеллигенцию (а с ее социалистической частью в этом вопросе ему приходилось спорить), что, как ни стояло низко русское государство конца XVIII века, оно все-таки представляло высший тип государственности, чем бунт Пугачева,—царил в большей или меньшей степени и в литературе имел исходным моментом „Капитанскую дочку" Пушкина с его пресловутой квалификацией русского бунта, как „бессмысленного и беспощадного".

Революция провела огненную черту над этой идеологией, дала собственное толкование русским историческим движениям, особенно восстаниям Разина и Пугачова.

Этот, ставший популярным новый исторический подход, получил отражение и в литературе и драматургии, вызвав ряд произведений, проникнутых горячим сочувствием к народным предтечам социальных движений и рвавших, как с литературными традициями Пушкина, так и с публицистическими в духе Кавелина.

К числу таких, в этом смысле, новых произведений относятся и, только что появившиеся, драматические сцены Есенина „Пугачев".

Но любопытно, что и здесь, не смотря на столь резкое отношение к царизму, что оно заставило поэта даже вводить площадные слова, лидер имажинизма оставляет в итоге романтический образ, и Пугачев, в изображении Пушкина, является обрисованным в гораздо более реалистических тонах, чем у Есенина.

Возьмем для простоты доказательства схожие моменты, затронутые обоими поэта-

ми: самозванство Пугачева, принятие им на себя имени Петра III. У Есенина это сводится (да простится модернизм) к агитационным выступлениям Пугачева — у Пушкина приведен рассказ о каких-то таинственных клеймах на шее Емельяна, рассказ о которых, передаваясь из уст в уста, мог действовать на воображение казаков. Вспомним, с другой стороны, у Пушкина первую встречу с Пугачевым во время вьюги, когда он изображен хитрым, смышленым мужичонком, описание „енералов" Пугачева, того же самого Хлопуши с его рваными ноздрями и пр., но у того же Пушкина, как дань веку, в изображении разбойника есть налет романтизма, когда Пугачев мечтает о соперничестве с „Федериком" или прибегает в своих речах к ложным литературным приемам и вычурным фразам.

Вот эти-то романтические черты и преобладают у „Пугачева" Есенина. Это несколько ходульно с точки зрения интеллигентско-литературной, но, может быть, проникновенно правильно с точки зрения крестьянских масс, воспевающих в лице своего поэта борцов за крестьянскую свободу. Обратимся, наконец, к народным песням, разбойничьим специально. Они всегда романтичны, так что с этой точки зрения „Пугачев" Есенина по своим тенденциям народен, хотя широкой его популярности будет мешать чрезмерная вычурность образов и порой не народный язык, но это все уже от школы.

Сцены не дают единого цельного впечатления и не полны. Нет, например, картины, которая бы нам рисовала состав пугачевской рати, ни своего рода „лагеря Валленштейна", рисующего полную смесь социальных и национальных мотивов, которые вызвали „пугачевщину"; нет описания вражеского дворянского стана, нет казни Пугачева, нет народного на нее реагирования.

Пугачев—по преимуществу герой, противопоставляющий себя толпе.

— Яик, яик, ты меня звал,—стоном придавленной черни восклицает он.

Отдельные сцены, например Хлопуша, стихийно рвущийся к Пугачеву, отдельные образы, группы великолепны.

Интересно еще отметить отрицательное отношение к „Азии", неустойчивость в борьбе ее орд является одной из причин неуспеха гражданской войны. Имажинистское обилие образов бьет ключом и превосходит психологическую емкость нашего сознания.

К. Адашев.

Художественные и музейные ценности церквей гор. Харькова.

(Продолжение, см. № 4).

II.

Покровский монастырь.

Покровский монастырь был основан в 1726 г. Епифанием Тихорским.

1) Древнейший памятник *)—евангелие „in folio", Московской печати 1698 г. На переплете евангелия замечательный оклад: серебряная позолоченная доска, на которую наложен прорезной рельефный орнамент в виде ветвей виноградной лозы с кистями на передней стороне, в виде ветвей с цветками—на другой. Кроме того на одной стороне длинный серебряный крест, на котором статуарно прекрасное изображение распятого Христа, по сторонам креста четыре фигуры ангелов с орудиями страстей. На этой же передней стороне в медальонах финифтью изображения евангелистов и сцен страстей Христа. На оборотной стороне в рельефе же „древо-Иессеево", с богородицей поверх него, с сидящими пророками и четырьмя ангелами, поклоняющимися младенцу Христу. Это евангелие—дар князя Потемкина.

2) Евангелие таких-же размеров, „in folio" Киевской печати, 1707 г. с выходным листом, украшенным гравюрой с символическими изображениями, характерными для искусства XVIII века. По сторонам заглавия евангелия, помещенного как-бы в киоте—евангелисты; вверху киота олицетворение любви: женщина с детьми; по сторонам олицетворение веры и надежды; выше на облаках Христос, сидящий на колеснице, в которую впряжены символы евангелистов; под колесницей попираемая ею смерть; впереди в звезде по грудь Предтеча. На переплете евангелия—ценный, прекрасный памятник ювелирного искусства—оклад:

На серебряной доске цветной прорезной орнамент. По углам четыре серебряных наугольника, позолоченных, с изображением горельефом евангелистов. В центре—большой медальон, также позолоченный с изображением в рельефе „Преображения Господня". Вокруг этого медальона идут малые медальоны с изображением входа в Иерусалим; несения креста; положения во гроб; воскресения; распятия; снятия с креста; поклонения волхвов, отречения Петра; моления о чаше; вознесения; Христа перед Пилатом; бичевания. На оборотной стороне рельефом изображен покров богородицы.

3) Серебряный крест XVII в. с мощами Печерских угодников; на нем рельефные изображения на сюжеты евангелия.

4) Четырехконечный кипарисовый крест весьма тонкой резьбы с миниатюрными фигурами, XVIII в.: на одной стороне изображения: благовещение, введение во храм богородицы, крещение Христа, сретение, исцеление слепого, неверие Фомы. На другой стороне: преображение; воскрешение Лазаря; положение во гроб; жены у гроба, сошествие Христа в ад. Очень интересна прекрасной работы серебряная оправа, украшенная ленточной филигранью.

5) Большой четырехконечный серебряный крест, в значительной части своей позолоченный. (высота с подножием 82 см. толщ. $3^1/_2$ см. ширина $6^1/_2$ см.). Фон насеч-

*) Точно-также, как мною опущен весь материал, касающийся истории церквей и их архитектуры,—опускаю я и описание древних икон, находящихся в местных церквях.

А. К.

кой оставлен не позолоченным; в нем рельефом цветочный орнамент, образующий собою и род медальонов, в которые вставлены другие выпуклые же медальоны—уже финифтяные. Громадное подножие овальной формы имеет орнамент в виде цветочных разводов и особых медальонов. Нижняя часть подножия украшена рельефным цветочным орнаментом, тянущимся гирляндой и четырьмя головками херувимов. На самом кресте с одной и другой стороны по пяти медальонов финифтяных; из них средние—большие, остальные—малые. На средних изображено—распятие и воскресение, исполненные по западным образцам, прекрасной работы, а на малых—бичевание, возложение тернового венца, снятие с креста, жены мироносицы, Христос и два апостола на пути в Эммаус, несение креста, неверие Фомы. На подножии: тайная вечеря, поцелуй Иуды, моление о чаше, положение в гроб. Краски—светлые; прекрасные формы фигур. Выдающийся памятник ювелирного искусства XVIII в., по мнению проф. Е. К. Редина. На ручке креста выгравирована следующая надпись: „Вѣсу в немъ 15 ф. 12 л. 1742 год. м-ца декабря сооружися кртъ сей коштомъ преосвященного Митрофана еппа Тверского“.

6. Серебряный позолоченный восьмиконечный крест 1785 г. Длина—30 см. перекр. 16 см. шир. 3 см., толщина $1\frac{1}{2}$ см. Крест украшен на передней стороне финифтяной пластинкой с изображением распятия, совершенно по западному образцу. Вверху финифтью-же надпись на трех языках: еврейском, греческом, латинском; внизу финифтью—Адамова голова. Ниже по рукоятке рельефом колонна с петухом, копье и губка. На задней стороне в трех медальонах орудия страстей.

7) Серебряный шестиконечный крест, позолоченный, XVIII в., хорошей работы. На кресте горельефом изображено распятие Христа. (У Христа, склонившего голову направо, старческий тип лица, большая продолговатая борода, глаза закрыты). В перекрестьи: стоящие фигуры богородицы, Иоанна, Магдалины и сотника; вверху: сошествие в ад, а внизу креста: Адамова голова, Иоанн Предтеча, крылатый, держащий в чаше голову. Все фигуры короткие, плотные, лица грубоватые. Ниже Предтечи колонка с петухом и орудия страстей. Нотки и подножие украшены цветочным орнаментом и головками херувимов. Высота креста с подножием 72 см.; креста—36 см.; перекр. $21\frac{1}{2}$ см.; толщина 2 см.; ширина $3\frac{1}{2}$ см.

8. Серебряный позолоченный крест, шестиконечный, западной работы, вывезен, вероятно, из-за границы. На нем гравировкой изображено распятие Христа (оригинально, что ноги не сближены а раздвинуты), по четырем концам—евангелисты с символами. Изречения сопровождаются латинскими надписями. На ножке креста шар, на котором выгравиров. надпись: „IHESUS“. Высота (с подножием) $49\frac{1}{2}$ см., перекр. 18 см.; ширина 3 см.

9. Серебряный крестик, четырехконечный, украшенный на передней стороне рельефным изображением распятия и орнаментом, прекрасной работы XVIII в. Длина 9 см.; перекр. $6\frac{1}{2}$ см.; толщ. 1,2 см., шир. $1\frac{1}{2}$ см.

10) Серебряный, позолоченный крестик, четырехконечный, украшенный на передней стороне гравированными изображениями примитивной техники (XVIII в.). Длина $8\frac{1}{2}$ см.; перекр. $6\frac{1}{2}$ см. в шир. $2\frac{1}{2}$ см.; толщина 1 см.

11) Дарохранительница серебряная; нижняя часть имеет вид параллелограма, верхняя—меньшего параллелограма, поверх которого усеченная крышка; сверх последней—купол, увенчанный крестом. По крышке нижнего ящика—надпись: „во гробѣ плотски во адѣ ж съ душею яко Богъ въ раю же съ разбойникомъ и на престолѣ былъ еси Христе съ отцомъ и духомъ вся исполняя неописаны“. XVIII в.

12—13) Два серебряных подсвечника с широким основанием, на котором горельефом—фрукты и головки херувимов. Ножка подсвечника—кариатида—литая фигура ангела, поддерживающая на голове самый подсвечник. Фигура исполнена технически примитивно и не соответствует работе подножия.

По нижнему краю основания надпись: „Сія подсвѣчники сдѣланы 1756 года, мца марта 7 дня в битность архимандрита Рафаила Мокринскаго, вѣсу въ ныхъ десять фунтов и сорокъ золотниковъ. За работу дано пядесятъ рублей за денегъ суммы жалованной“. На другом подсвечнике надпись: „Ея Імператорскаго Величества Благочестивѣйшія Самодержавнѣйшія Великія горины нашея Імператрицы Елисаветы Петровны“.

14—15) Два серебряные блюда; у одного края имеют характерный рельефный орнамент в виде завитков с насечками и чещупками. Одно из блюд, более тяжеловесное, массивное, имеет на дне углубления—медальон, на котором какие-то, повидимому, лунные исчисления; в круге и в полукруге—цифры и гравировкою надпись: „Казенное блюдо, Крутицкаго дому“ Оба сосуда—XVIII в. Диаметр—35 см.

В библиотеке монастыря, по сведениям сообщенным проф. Рединым, имелись следующие редкие книги: Библия — Островской печати 1581 г.; Маргарит Иоанна Златоустого 1696 г.; Октоихи Московской печати 1618, 1683 и др.; евангелие Московской печати 1636 г.; требник Петра Могилы 1646 г.; Апостол, Львовской печати 1666 г.; Ирмолог Московской печати 1682 г.; Триодь постная Киевской печати 1648 г.; Триодь цветная Львовской печати 1664 г.; тоже Московской печати 1648 г.; Евангелие учительное Московской печати 1652 г.; Евангелие Московской печати 1735 г.; „Трубы словес“ Лазаря Барановича и мн. др. книги.

(Продолжение в следующем номере).

А. Кебет.

„ОРЛЕНОК!“

(вместо рецензии)

Здесь спрос на зрелища превысил спрос на хлеб..
(В чем—все за „окупаемость“ гарантии),
И веет в воздухе кокетливою „Нэп“
От каждой складки-королевской мантии.

Потушены огни. Пустеют корридоры...
И, быстро прекратив бессмысленные споры,
Выносит приговор шумливая толпа:
— А все-таки—не Виктор Петипа!

Н.

Литературный Харьков.

(Товарищеские уколы).

Б. Столпнер.

За собеседника приняв
Фонарный столб, в пыли, на снеге-ль,
Столбу докажет он, что прав,
И что того же мненья Гегель.

Е. Лан.

Да, „синтезы" ему не впрок.
Худеет, сохнет, Цаля рок,
И платит за 12 строк
Неизлечимым гемороем.

И. Шиллингер.

„Скрижаль теурга"—посвящается египетскому богу Себу.

Когда бы он попал на Нил,
Чтоб футуризмом тешить Себа,
Наверно бога б рассердил
И тот сказал бы—„ще не треба."

Г. Шенгели.

Тредиаковского правнук, пасынок легкой Музы.
Здесь погребен Шенгели, трудолюбивый пиит.
Остановись прохожий и сотвори молитву
Девятистопным ямбом с дюжиною цезур.

М. Косовский.

„Моя душа беременна поэма".

В имажинисты норовишь?
Не обольщайся, мой любимый...
Беременность, бесспорно, мнимая
И в результате—только шиш.

А. Лейтес.

А. Лейтес. Это что за снедь?
В портфеле, „влажный" нос упрятав,
Он собирался поуметь,
Да все не видно результатов.

Радугин.

Всегда и оптом у него «товар»,
А нет—взаймы из Гастева, Верхарна:
Днем канцелярия, а булькнет самовар—
„Руда-труда" есть—попарно.

Санкюлот.

КРИТИКА.

КРАСНЫЙ ФАКЕЛ.

„Игра интересов", Х. Бенавенте.

Эту пьесу „Красный факел" показывал и в первый приезд в Харьков. Собственно, пока еще нового в репертуаре этого театра вообще ничего нет. Но, видимо, ряд пьес уже сценически, против прежнего, переделан. По крайней мере, в „Игре интересов" переделка очень ощущается и сказывается: не только в перемене исполнителей на несколько ролей, а и в самом подходе к трактовке пьесы.

Прошлый раз кукольность непрерывно переплеталась с буффонадностью. Ныне следы кукольности еще немного остались, но фон становится уже сплошь буффонадным. При этом, кое-где переходятся границы необходимого, чем нарушается художественная мера.

Общий подход к пьесе приходится признать правильным, ибо выдержать кукольность до конца практически было бы невозможно: царила бы скука, злейший враг театра. Однако, у режиссуры была другая возможность: противопоставить два более или менее положительных типа—Леандра и Сильвии всем остальным, дать этим фигурам близкие к реальности очертания и, таким образом, усилить во впечатлении социальную идею автора. Для этого пришлось бы, разумеется, иначе трактовать и центральную роль—Криспина, облечь его в тогу сатанинства, чтобы резче отграничить от всех остальных персонажей пьесы. Поскольку же этого не было сделано, поскольку Криспин в исполнении Каминки был лишь от явленным плутом,—бессмысленно было менять обрисовку и Сильвии с Леандром. Оттого то и дуэт Сильвии с Леандром в финале второго акта, вышел полным блестящего сарказма, может быть, и не предусмотренного автором, но зато вполне гармонировавшего с общей передачей комедии.

Еще раз говорю, может быть, интереснее было бы сделать Криспина чем-то в роде Мефистофеля, все рассчитавшего, намеренно спутавшего все нити, чтобы потом самому их развязать и доказать миру, как цепко связаны люди друг с другом своими интересами и как можно действовать наверняка, зная об этой заинтересованности всех. Криспина, повторяю, преподнесли в другом освещении. Но в пределах своего представления о роли, игравший его Каминка сделал много. Перед нами несомненно талантливый молодой актер, яркий, многогранный, много еще в себе таящий и, в хороших руках, много обещающий. За короткий период пребывания своего в „Красном факеле" артист достиг больших успехов: он стал гибче, эластичнее, как то шире в жесте и округленнее в движениях. Роль Криспина не под силу подчас и очень опытному артисту, но Каминка тяжесть роли, да и всей пьесы, вынес с исключительной легкостью.

Его партнер—Дубравин был бы очень приятным Леандром, если б не утрировал и не злоупотреблял черезчур своими акробатическими способностями. Новая Сирена—Мильтон несколько вульгаризует образ знатной кокотки, хотя играет интересно, местами, я-бы сказал даже, сочно. Новая же исполнительница Коломбины как-то не ярка. Проделывает все сценически грамотно, но в движениях ее замечается кое-какая угловатость, слабо выраженная женственность, а в речи—грубоватость и тусклость. „Старые знакомые", за исключением бледно читающего пролог, Шубина, все попрежнему интересны, ярки и типичны.

От всей постановки веет редкой отделкой и тщательностью, настоящим мастерством, доставляющим подлинную радость, затмевающую все отдельные, в общем небольшие недочеты этого приятного спектакля.

И. Т—б.

«ЗЕЛЕНОЕ КОЛЬЦО».

После этой пьесы уходишь из театра совсем с иным впечатлением, чем после „Саломеи" или Победы смерти". Натуралистическая пьеса занимает особое положение в репертуаре «Красного Факела». К ней театру приходится подходить с совершенно иными приемами. Смотря „Саломею", „Зеленого Попугая", чувствуешь

прежде всего автора, „Красный Факел" умеет особенно ярко, особенно глубоко выявить душу автора—стиль пьесы. На фоне этого основного стиля актер имеет широкий простор для творчества. И зритель забывает о сюжете. Так и нужно. Театр не беллетристика. Первобытная литературность пьесы, данная автором ее, не должна проникать в зрительный зал; она служит лишь материалом для работы актера.

Так подходил обычно „Красный Факел".

Потому-то в „Саломее" дороже всего фон, выдержанный, цельный.

И нужно отметить тех, кого не замечали: паж, молодой сириец, декоративные фигуры египетских рабынь и так дальше. А не замечали их потому, что они сливались с фоном и, теряя свою индивидуальность, вступали в творческий коллектив. Актер соединяется с режиссером. Одинаково чувствуется и связь режиссера с художником. В этом колоссальное достижение „Красного Факела", и таково же достижение Московского Камерного театра.

Но, вот, постановка „Зеленого Кольца". С подобными требованиями к ней не подойдешь. Ее стилистические задания коренятся в бытовых формах. Натуралистическая пьеса стремится к наиболее полному отражению жизни. Поэтому, личность автора в ней стушевывается до конца. И перед театральным коллективом уже другие задания, другие возможности. Пьеса требует наибольшей реальности, наибольшей жизненной правды.

Весь вопрос в том, как передать эту правду. Натуралистический театр постарался бы перенести на сцену настоящую комнатную жизнь со всеми ее медлительными подробностями, забывая об особой правде—сценической... „Красный Факел" не сделал такой ошибки. Этому прекрасная иллюстрация—второе действие „Зеленого Кольца", на редкость искусно построенное и исполненное. А вообще в пьесе не хочется никого выделять; если и были маленькие недочеты, они тотчас стушевывались.

Зритель переживал вместе с артистами насыщенную драматичность действий. Зритель сочувствовал, негодовал, ощущал глубоко нарастание драматических развязок. И, точно прочтя последнюю страницу английского романа, выходя из театра, волновался, задавая себе вопросы: а как они будут жить после свадьбы? А как отнесется к их браку мать? Как устроит свою жизнь отец? Значит, задача пьесы осуществлена. А „*Зеленое Кольцо*", то „*Зеленое Кольцо*", именем которого названа пьеса? Оно в стороне; оно только слабо приклеено; его роль в самой драме случайна. Быт разворачивает картины личных переживаний и семейных драм. Хочется отвести все это, поднять второй занавес, заглянуть внутрь зеленого кольца, но его обошла Гиппиус и даже второй акт заседания кружка, такой яркий на сцене „Красного Факела"—не помог, не открыл его задуманной глубокой связи с пьесой. И тут конечно не вина театра. Он дал больше, чем мог дать.

Б. Одоевский.

ГОСОПЕРА.

Меня очень интересует, какими соображениями руководствовался Худсовет Госоперы, включая в репертуар „Каморру". Я себе не представляю театра, который брался-бы за постановку того или иного произведения без каких нибудь руководящих соображений. Соображения могут быть только следующие: художественная ценность произведения, его значительность или-же какая нибудь глубокая идейная подкладка. Но ни того, ни другого в „Каморре" нет. Опера Эспозито, конечно, обладает некоторыми достоинствами, но не в такой мере, чтобы можно было назвать ее художественно ценной, ибо если, скажем, „Севильский цирюльник" безусловно входит в число произведений художественно-значительных, то „Каморра" может быть отнесена к этому числу лишь условно и очень условно. Опера написана композитором опытным, владеющим техникой письма, обладающим темпераментом, этого, нельзя отрицать, но с другой стороны, невозможно умолчать о массе музыкально плоского, банального, поверхностного, которым изобилует „Каморра" от начала до конца. На добрых три четверти это музыка, которая пишется аршинами. Ничего тут нет захватывающего, увлекательного, слишком все мелко и поверхностно. Несколько удачных и колоритных страниц (вроде ансамбля мандолин) не искупают общей, по правде говоря, ничтожности всей этой музыки, претендующей, однако, на итальянскую бойкость и живость. Идейная подкладка? Об этом смешно говорить. Нужно быть очень непритязательным, чтобы найти в „Каморре" что нибудь значительное по идее. Только такой исключительной непритязательностью можно об'яснить тот факт, что оперные театры хватаются за „Каморру", как за нечто „революционное". В чем тут пресловутая „революционность"? Уж не в том-ли, что добродушные каммористы (оперные конечно) потешаются над приезжей русской помещицей и воруют у нее кошелек? Уж не видят ли в этом „борьбу пролетариата с буржуазией"?

Итак, соображения высокой художественности и глубокой идейности отпадают. Остаются еще два соображения, в сущности, сливающихся в одно: дать живое, веселое представление и взять хороший сбор. Чтобы взять, нужно однако и дать. Что же дала Госопера? Живым и веселым представлением спектакль Госоперы признать совершенно невозможно. Из „Каморры", при желании, вполне можно сделать интересный спектакль, даже очень можно, но Госопера этого не сделала. Наоборот, все было сделано как будто специально для того, чтобы представление вышло вялым, скучным и никчемным. Спектакль „Каморры"—это непроходимая скука. Прежде в его нет ни одного исполнителя, который был бы на своем месте. Все старания артистов не привели ни к чему. Помещица, Лидия, Петруша, Гарин, Джиджи, Марианина—стояли только на афише, на сцене их не было, ибо гр. Новикова так-же мало подходит к партии Ларисы Павловны, как гр. Максанина для Джиджи, тов. Пароконная для Лидии и т. д. вплоть до Марианины. Единственным более или менее светлым пятном была гр. Холодная, прелестно певшая партию Пикколо. На сцене никакой жизни, одна вялость и беспомощность, режиссуры не чувствуется никакой, никакого мало-мальски интересного сценического замысла, сплошной трафарет, да и тот выполненный невыносимо вяло и скучно. Дирижер—Шток не сумел ничего выжать из музыки, не нашелся что с ней сделать, его работа свелась лишь к безучастному маханию палочкой и заботе о том, чтобы как нибудь свести концы с концами.

Б. Яковский.

Гос драма.

Павел I.

Ставить пьесы, в которых незадолго перед тем выступал крупный гастролер, в данном случае—Певцов,—всегда рискованно. Зритель невольно сравнивает, и обычно не в пользу рядового, даже и способного, исполнителя.

Так было и на этот раз. Павла играл Скуратов. В другое время, артист встретил бы самый сочувственный отклик, ибо в его игре было много интересного, но тут созданный им образ побледнел перед тем, который недавно еще видели в изображении Певцова.

Постановка и весь ансамбль спектакля были значительно выше того, что дали в театре Гос. Оперы во время гастролей Певцова.

Подробный разбор спектакля откладываем до след. №

N.

Оперетта.

Прекрасная Елена.

Одна из удачных оперетток Оффенбаха. Мелодичная, местами очень остроумная музыка. А либретто дает такой простор злободневной са-

тирической импровизации. Правда, оба комика, и Медведев и Звягинцев соперничали друг с другом в каламбурах, но не все одинаково было интересно и гладко. Несмотря, однако, на это,—„баловство“ комиков было самым занимательным в постановке. Пьеса шла вяло, скучно, слишком уж трафаретно. В заглавной партии выступила Наровская, бесцветно певшая и игравшая. Парис-Анчаров пел, по обыкновению, с цыганским пошибом, безвкусно. Выпущенная для первого дебюта в роли принца Тамара Белая обнаружила крайне непонятный, визгливый голос, вульгарную манеру держаться на сцене и очень слабую сценическую технику. Хор все время игнорировал оркестр, а все певцы дирижера.

Скверный спектакль... *И. Т.*

„КОВЧЕГ“.

Широковещательным рекламам о предстоявшем в городе событии—«спуск Ковчега» — все равно никто не верил.

Изверились уже.

Невольно вспоминались «устные альманахи», легендарные по своей бездарности и бессодержательности.

Вспоминался ряд «диспутных» вечеров, порою совершенно невежественных, но всегда продуктивных своею площадною руганью.

И лучше бы никогда не вспоминались вечера халтурных, на скорую руку сфабрикованных, процессов о сифилисах и о проститутках, которые в первые же дни нэповских зрелищ были преподнесены массам.

Словно какой-то тяжелый груз навалился на творческие силы Харькова и душит... душит их.

Давно уже. Так было и прежде. Всегда...

Мельчнет какой-нибудь смелый творческий замысел. Дерзко ворвется в обывательское благополучие города. Разбудит. Взволнует. Блестнет на подмостках и... вдруг начинает хрипеть, как удавленник, а то и просто хрюкать.

Почему?

Потому ли, что климат здесь особенный? Потому ли, что харьковский обыватель своею косностью мешает творческим силам? Так нет же. Наш обыватель ничем не был хуже других своих собратьев. Он всегда даже охотно шел на каждый зов. А теперь к числу зрителей из мещанско-обывательской среды прибавлены новые зрители, те, которые рождены стихией Революции. Казалось бы, что у первых после зеленой тоски—бывшего „литературно-художественного кружка“, а тем более после «сезама», кокаинного, «сипевшего» здесь в Харькове, не то при немцах, не то при Деникине, должна было раз навсегда исчезнуть вера в наши местные литературные силы... Казалось бы, что и у тех, других, что пришли с Революцией, то же самое должно было бы произойти после преподнесенных им невежественных диспутов и халтур о сифилисе с проститутками...

Однако те и другие по прежнему на каждый зов поэтов и литераторов продолжают толкаться у входов в зрительные залы...

Чутко прислушиваются. Ищут... Ждут...

Так было и на „спуске Ковчега“.

К счастью, число литературных сил, приглашенных и неприглашенных, было настолько велико, что для обыкновенных зрителей не хватало мест. Целыми толпами они возвращались обратно.

И хорошо, что так.

Одной обманутой надеждой меньше.

Кроме экспромтов, длившихся, к счастью, около 6—7 минут „Ковчеговый парнас“ на четыре безголосых голоса несвязно пропел какую-то детскую песенку и... скрылся. Было скучно. Поиграла музыка пару вальсов. Спустя больше часа устроители опять пропели свою песенку, а когда кончили, предложили гостям самим воспользоваться эстрадой...

Вот и все.

«Спустили»...

И хорошо, что так. Может быть сдача пустой эстрады самим гостям, эта добровольная капитуляция устроителей, была одним из самых оригинальных проявлений их „творчества“.

Могло быть хуже...

Но Эстрадой никто не воспользовался.

Зато какие-то «поэты из Одессы», виртуозно ругаясь, в конце вечера кому-то из артистов „вставляли перья“...

Тяжело и грустно.

Все та же бездарь.

И какими то никому ненужными, словно в пустое место брошенными, оказались те искренние приветствия новому начинанию, которыми открылся „спуск Ковчега“.

„Тринадцатый“.

ХРОНИКА.

МОСКВА.

В Художественном отделе Главполитпросвета.

Теперешние руководители художественного отдела ГПП видят свою задачу в осуществлении чисто практических принципов в сфере искусства, применяя его как могучее средство агитации и просвещения.

В ТЕО предполагается принять меры к развитию героического и революционного репертуара. Предполагается также обратить наибольшее внимание на организацию народных гуляний, балаганов маленьких передвижных уличных трупп, передвижных представлений в местах скопления народа, в чайных, на бульварах, площадях и т. п. Для деревни—развитие механического театра, в виде легко передвигающегося агитационного Петрушки.

В МУЗО предполагают объявить конкурс на песни, популяризирующие революционные идеи. Условия конкурса еще не определены, но приблизительно намечается нечто вроде итальянских народных piedi di grotta (ежегодное празднество в Неаполе 8 сентября), где судьями являются сами народные массы.

В ИЗО—центр тяжести переносится на издательское дело. Намечен выпуск серии картин-лубков агитационного содержания, главным образом, для деревни и руководство по украшению клубов, общежитий, фабрик, домов-коммун и пр. Второе — организация сети выставок и, как один из опытов, панорамы представляющей „Красную Пресню в Москве в 1905 году“.

К организации Всерос. профессионального цеха поэтов.

Избранное 10 февраля на общем собрании поэтов орг. бюро в составе тов. Городецкого, Рагимова, Кириллова, Ганьшина и др. утверждено ц. б. секции раб. искусств. цекиспроса, и ему поручена скорейшая организация всерос. профессионального цеха поэтов и секции литературных работников.

Положение о секции уже выработано и внесено на утверждение цекиспроса. Кроме защиты профессиональных интересов литературных работников, предусмотрено получение авторского гонорара на местах при помощи аппарата союза. Таким образом, дело профессионализации литературных работников близко к завершению, и в ближайшее время состоится 2-е общее собрание московских поэтов, а также учредительное собрание профессионального цеха писателей. Что же касается организаций, претендующих на профессиональные функции, а именно всероссийские союзы поэтов и писателей, то им предстоит или целиком влиться в секцию литературных работников цекиспроса, или реорганизоваться в литературно-художественные кооперации местного московского характера, при условии определенной художественной идеологии.

Охрана памятников природы.

В Москве образовался государственный комитет по охране памятников природы. Комитетом в данное время выработана предположительная сеть заповедников на территории РСФСР и всех федеративных республик и отправлена экспедиция для ревизии всемирно-известного зоопарка „Аскания-Нова“ в Днепровском уезде, Таврической губернии.

Принимаются меры к сооружению заповедников в Крыму, на Кубани, в Ильменских горах, в Астрахани, в устьях Волги, Пензенской губ. и др.

Ведутся работы по сохранению и возобновлению ботанических садов-парков с ценными в них оранжереями. Особенное внимание обращено на

гомельский парк Поречье, парк Найденовых и Кунцовский парк.

— На последнем заседании коллегии Театрального Отдела Моно предполагается все московские театры разделить на два разряда в отношении платы за электричество: на более ценные, которые будут платить за гекто-уатт-час 15 коп., и остальные театры по 35 коп.

— Театры, сдаваемые в аренду Горсоветом; Аквариум, Колизей и Бронная 23 будут в течение лета эксплоатироваться на хозяйственных началах.

— 22 февраля в Народном суде Хамовнического района слушалось дело артиста Большого театра Петрова по обвинению его в незаконном получении 180 футов замши из складов Главкожи. Ордер был получен Петровым по просьбе Месткома Большого театра на шитье костюма Мараля из „Гугенотов". Главкожа выдала ордер частному лицу, несмотря на то, что право получать материалы со складов имели только коллективы. Получив замшу, Петров в течение нескольких месяцев не использовал ее; во время гастрольной поездки Петрова в Нижний — кожа была украдена. Суд признал обвинение недоказанным и вынес Петрову оправдательный приговор.

ПО ТЕАТРАМ.

БОЛЬШОЙ.

К концу сезона оперной труппой Большого Театра предположена к постановке опера «Кармен». Ставит оперу *А. А. Санин*. Готовятся новые декорации и костюмы.

МАЛЫЙ.

Следующей постановкой в Малом театре намечается комедия Мигаже «Каролина». Вопрос о режиссере еще не выяснен.

КАМЕРНЫЙ.

Оперетта „Жирофле-Жирофля" в Камерном театре будет поставлена, вероятно, не весной как предполагалось, а для открытия следующего сезона 1922 г.—1923 г.

На днях откроется „Эксцентрион". Вечера будут по окончании спектаклей в Камерном театре так как „Эксцентрион", обслуживается преимущественно, силами последнего. Кроме того, привлекаются к работе в „Эксцентрионе" и преподаватели студии Камерного театра *Кук. Л. Лошилин* и др.

В деле создания „Эксцентриона" близкое участие принимает художник *Г. Б. Якулов*.

Репертуар „Эксцентриона" обещает быть очень разнообразным: в него включается кукольный театр, „Петрушка" ряд интермедий, пантомим и танцев. Репертуар пока намечен следующий: интермедия „Духов день в Толедо", пантомима *„Арлекин, Пьеро и Коломбина"* испанская интермедия неизвестного автора „Четы в поклонника" танцы „Кэк Уок" и „Танец Смерти".

Кроме того к постановке предполагаются небольшие вещи Ришпена и ряд танцев на музыку Дебюсси, Прокофьева, Скрябина в постановке Шаломытовой Лукина и Лащилина. В „Эксцентрионе" также будет и оркестр.

Общее руководство "Эксцентриона" будет сосредоточено в руках А. Я. Таирова.

— Ф. И. Шаляпин на днях возвращается в Москву.

— В Москве похоронен режиссер и оперный певец Гос. театров, П. С. Оленин.

Габима

Все спектакли „Гадибук" проходят при полных сборах.

После спектакля 12 февраля А. В. Луначарский поздравил режиссера Евг. Вахтангова и артистов „Габима" с успехом новой постановки и указал на свое в высшей степени благожелательное отношение к „Габима".

В начале марта возобновляется другая старая постановка—„Вечный жид" Пинского (режиссер В. И. Мчеделов). Спектакль пойдет с прежним составом исполнителей, но с обновленной монтировочной частью (костюмы и декорации), которые истрепались в течение предыдущих трех сезонов. Роль Прохожего, вследствие болезни Цемаха, исполнит М. Галеви.

Опытный Героический.

В труппу поступил Б. А. Глубоковский, который будет играть Подколесина (в очередь с Мухиным) в пьесе „Женитьба".

— Последней постановкой в этом сезоне театр предполагает дать трагедию „Гибель Валгаллы", из скандинавского эпоса.

Б. Корш.

В конце марта предполагается премьера пьесы Василия Каменского „Здесь славят разум". В пьесе заняты Ленин, Радин, Топорков, Леонтьев, Коновалов и [illegible]атрова. Кроме того, в пьесе занята вся студия театра Корш. Ставит пьесу Мчеделов.

В труппу театра вернулся Н. Н. Рыбников!

Евр. Камерный.

Театр начинает спектакли в новом помещении. Первым спектаклем пойдет „Уриель Акоста".

Театр им. Шолом Алейхема.

Окончательно выяснился состав труппы театра. Главные амплуа распределятся между Е. Берговым (режиссер минского театра), Валовым, Винокур, Бокштейн, Дарцевой и др.

Работы над текстом первых постановок уже закончены и в настоящее время приступлено к сценическим работам.

Для открытия сезона намечены две инсценировки новелл Шолом-Алейхема—„Фидльт нит" („Не вытанцовывается") и „Анайнфа" („Случайная мысль").

Декорации пишет А. О. Левин.

„Летучая мышь".

В ближайшем времени будет дан спектакль художественных миниатюр в стиле старой „Летучей Мыши" с музыкою в постановке Алексея Архангельского.

Заканчиваются репетиции „Царя Максимилиана" (ставит Мчеделов). Одну из новых пьес поставит вошедший в состав режиссуры театра А. П. Петровский.

Из-за границы театру выслан новый репертуар пьес, идущих в Балиевской „Летучей Мыши".

ПЕТЕРБУРГ.

— Передвижным театром в Петрограде издана книжка по поводу, выдержавшей в этом театре двести представлений, драмы Б. Бьернсона „Свыше нашей силы".

— Основанное в Петрограде еще в 1916 г. общество изучения поэтического языка „Опояз" поставило себе целью изучение поэтики и применение научных методов к изучению художественной литературы XIX века и современной. За время своего существования „Опояз" успел издать ряд интересных работ: сборник «Поэтика» со статьями Викт. Шкловского, О. Брика, Л. Поливанова и Б. Эйхенбаума, книги Викт. Шкловского: „Развертывание сюжета", „Тристам Шенди" и «Розанов», работы Ю. Н. Тынянова „Гоголь и Достоевский". В. М. Жирмунского „Композиция лирических стихотворений" и Б. М. Эйхенбаума „Мелодика русского стиха". Из основной задачи, поставленной себе „Опоязом", вытекает резкое отрицание им суб'ективных приемов идейной критики. Лозунгом для членов „Опояза" (так назыв. формалистов) может служить тезис одного из главных его работников и вдохновителей, Викт. Шкловского, заключающийся в том, что искусство есть сумма приемов, искусство—игра. „Опояз" собирается еженедельно по воскресеньям в Доме Искусств, где члены его читают доклады каждый по своей специальности: Викт. Шкловский, главным образом, по теории сюжетов сложения и теории романа, Б. М. Эйхенбаум и В. М. Жирмунский по вопросу мелодики и композиции лирических стихотворений, Б. В. Томашевский по вопросам метрики, О. М. Брик по вопросам звуковой инструментации стиха. Кроме вышеупомянутых исследователей литературы, в работах „Опояза" принимает еще участие Л. Якубинский, Роман Якобсон, Сергей Бонди, М. Клеман, А. Слонимский, Лев Лунц и др.

— Петербургское философское общество приготовляет к печати полное собрание творений Платона—новый перевод членов философского общества под общей редакцией Ф. Ф. Зелинского и Э. Л. Радлова; избранные творения Николая Кузанского; избранные сочинения Скотта Эригена в переводе Л. П. Карсавина и „Метафизику" Аристотеля в переводе и под редакцией Л. Радлова.

— Разрабатывается проект надзора за театрами. Согласно проекту репертуарной комиссии будет предоставлена оценка пьес не только с художественной, но и с политической и общественной точек зрения. Надзор за исполнением будет возложен на специальную комиссию. Виновные в отступлении от текста будут предаваться суду.

— В Народном Доме в ближайшие дни пойдет новая пьеса Зудермана: «Гибель Германии», рисующая разложение армии и спартаковское движение.

— В текущем сезоне исполняется тридцатилетие сценической деятельности заслуженного артиста Александринского театра Р. Б. Аполлонского и пятидесятилетие сценической деятельности известной опереточной артистки, комической старухи Е. И. Варламовой.

— За последнее время значительно улучшились сборы в Михайловском театре. Больше всего привлекают публику опереточные спектакли („Нищий студент", „Корневильские колокола" и др.). Значительно слабее проходят комедийные спектакли, которые почему-то не прививаются в этом театре, несмотря на участвующий в них первоклассный ансамбль Александринской труппы.

— В. В. Максимов и Н. Ф. Монахов продолжают свои выступления в Украинском театре, где они играют на малороссийском языке. С участием Максимова с большим успехом идет оперетта „Наталка-Полтавка".

— В ближайшем будущем выходит книга драматурга В. М. Волькенштейна о Станиславском. Ожидается выход этой же книги на немецком языке в Берлине. В настоящее время Волькенштейн работает над большой теоретической книгой по драматургии.

— Возобновляется изданием „Горн", журнал Пролеткульта. „Горн" будет ныне выходить при ЦК Пролеткульта.

Литературная хроника.

— Вышел сборник стихотворений «Ушкуйники». Авторами сборника являются молодые поэты, питомцы литературной студии „Дома Искусств".

— Книгоиздательством „Мысль" изданы две книжки Н. Гумилева: „Фарфоровый павильон" (китайские стихи) и „Мик" (африканская поэма).

— При петербургском отделении Государственного Издательства образован новый отдел—политический, на который возложена предварительная политическая цензура всех рукописей. За просмотр рукописей с издателей взимается 1 рубль золотом с каждого печатного листа.

— Петер. Отделение Гос. Изд-ва приступает к изданию бюллетеня под названием „Новая книга"—хроника Гос. Издательства. В программе бюллетеня—обзоры и очерки по вопросам литературы и книгопечатания, отзывы о книгах, среди писателей, научная хроника, за границей, Rossica, библиотечное дело, каталог Гос. Изд-ва, правит. распоряжения, касающиеся печати, объявления. Параллельно будет продолжаться и издание ежемесячника „Книга и Революция".

— В изд-ве Гржебина выходят: сборник последних, написанных 1921 и 1922 г.г., стихов В. Я. Брюсова «Миг» 2-е издание стихов Гумилева „Костер" и сборник стихов В. Ф. Ходасевича „Из еврейских поэтов".

— В изд-ве „Эпоха" выходят книги М. О. Гершензона «Ключ веры», Р. В. Иванова Разумника „Заветное" и «Скифское», Владислава Ходасевича «Статьи о русской поэзии».

— Вскоре выйдет в изд-ве „Наука и Школа" вторая часть труда проф. И. И. Лапшина „Философия изобретения и изобретение в философии".

— На-днях выйдет первый номер редактируемого И. А. Клейманом и Б. О. Кауфманом ежемесячного журнала «Еврейский Вестник», посвященного вопросам еврейской литературы и культуры. В первом номере помещены статьи: Айзенберга, Дубнова, Горнфельда, Заславского, Канторовича, Лозинского, Цинберга, Штейнберга, Черткова и др.

— Новое петербургское издательство „Полярная Звезда" печатает и готовит к печати книги проф. Е. В. Тарле—„Победители и побежденные", А. Л. Волынского—„Четыре Евангелия", Н. Н. Евреинова—„Первобытная драма", А. В. Оссовского—монографию об А. К. Глазунове, неизданные произведения Н. А. Некрасова с вводными статьями К. И. Чуковского, монографию Д. М. Мусиной и Э. А. Старка об Айседоре Дункан и ряд детских книжек русских и иностранных авторов.

— В издательстве „Северные дни" в ближайшее время выходят книги Андрея Белого „О ритмическом жесте", Ю. Айхенвальда „Поэты и поэтессы", К. Липскерова „Золотая ладонь" (сборник стихов), Андрея Соболя „Бред" (повести), Леонида Гроссмана „Портрет Манон Леско", Вл. Лидина „Под звездами" (роман), Клода Фарера „Душа востока" и „Книга о театре" Е. Вахтангова, Н. Волкова, М. Чехова и Н. Ефроса. То же издательство готовит к печати сборник поэзии и литературной критики „Лирический круг", в который войдут стихи и статьи Анны Ахматовой, Ю. Верховского, Леонида Гроссмана, Вл. Лидина, Сергея Соловьева, Влад. Ходасевича, А. Эфроса и др.

В ближайшем будущем выходит в Москве литературно-художественный, научно популярный и политический журнал „Новый Мир". Издатель журнала—кооперативное товарищество, в котором участвуют: Центросоюз, Церабкоп и кооперативы Наркомвнешторга.

— В ближайшее время возобновляется ежемесячный журнал „Современный Мир". Журнал будет выходить под редакцией Иорданского.

— Издательством „Костры", выпущена новая повесть Ив. Новикова „Душно".

Художественная хроника.

— Петроградское о-во художников „Мира Искусства", в составе которого находятся старые деятели этого о-ва, в силу целого ряда причин, главным образом об'единения под названным флагом художников совершенно другого направления, группируются в союз под названием „Плеяда".

— Группа художников-передвижников организует в доме Просвещения и Искусства выставку картин школы передвижников. Группа указывает, что передвижническое искусство в его первоначальном виде наиболее соответствовало художественному пониманию рабочих и крестьянских масс, как течение, изображавшее трудовой мир.

Организационная группа передвижников мечтает воскресить эту школу в ее первоначальных творческих традициях, создать общедоступное по форме искусство, пользующееся всеми достижениями современной техники. В выставке предполагается участие Репина, Касаткина и других зачинателей передвижничества.

Открытие выставки предполагается в средних числах марта.

— Третьяковской галлереей получено из Риги большое количество новых книг по искусству, вышедших за-границей.

— Вышла из печати книга П. Евдокимова „Север в истории русского искусства".

— При Внешторге предполагается открытие художественной секции, целью которой явится экспорт художественных произведений за-границу.

— Марком Шагалом закончены иллюстрации к книге поэта Гохштейна «Tristia».

— В Петрограде возобновляется общество художников, бывшее Миссаровское („Миссаровские понедельники"). Общество сливается с союзом художников-индивидуалистов.

— Художник Воробьев пишет в настоящее время декорации к комедии Лопе-де-Вега „Звезда Севильи", которая пойдет в Александринском театре.

— Общество художников „Плеяда" устраивает грандиозную выставку картин. В выставке примут участие петроградские художники, примыкавшие ранее к союзу „Мир Искусства".

— Состоялось торжественное собрание общества художников имени Куинджи.

— В Париже открылась выставка работ Паоло Трубецкого.

— Выставки картин Рериха в Нью Йорке, Лондоне и Копенгагене имели большой успех.

— Одесский художник П. А. Нилус открыл в Вене выставку своих работ, имевшую относительный успех.

— В Риме вышла на итальянском языке монография о Баксте.

— В Париже открылась у Барбазанжа выставка „Пятнадцати“. Лукомский в одной из своих статей говорит, что настоящая выставка „знаменует собой в общем несомненный упадок нового французского искусства, отсутствие мастерства“.

На выставке, между прочим, имеются скульптура Майоля и живопись Клерже.

ХАРЬКОВ.

В ХУДСЕКТОРЕ ГЛАВПОЛИТПРОСВЕТА.

О частных ассоциациях.

Коллегией Главхудсектора постановлено считать допустимым существование частных художественных ассоциаций при условии утверждения и регистрации их уставов в Главхудсекторе.

Твердая сеть театров.

Музтекому срочно поручено выработать план твердой театральной сети для Харькова. К участию в составлении плана привлечены представители союза „Всенопрос“ и Губхудсектора.

Театр им. Михайличенко.

Главхудсектором разрешен приезд в Харьков труппы Киевского украинского театра—студии им. Михайличенко. Идейная ценность труппы признана очень высокой.

Театр для детей.

1-й Гос. театр для детей передан Главсоцвосу.

В Гос. Опере.

На днях приехали из Одессы оперные артисты—Копьева, Лебедева, Будневич и Куликовский. Из Петрограда выехал уже Каченовский, из Киева приезжают Захарова и Любченко.

К постановке „Кармен“.

— На будущей неделе в театре Гос. оперы пойдет опера Бизе „Кармен“. Опера готовится свыше месяца. В заглавной партии—Карпова и Копьева (в очередь), Хозе—Синицкий, Торреадор—Бобров и Будневич. Дирижирует—Позовский, впервые выступающий в оперном спектакле,—считающийся одним из лучших толкователей этой оперы.

Юбилей А. Ф. Федотова.

В четверг, 16 марта, в театре Гос. драмы, после третьего акта „Павла I“, происходило торжественное чествование парикмахера-гримера, А. Ф. Федотова, по случаю 30-летия его театральной деятельности. В чествовании приняли участие почти все Харьковские театры.

Красный Факел.

Театром готовится к постановке пьеса М. Метерлинка „Монна Ванна“. Пьеса будет готова в середине апреля.

Следующая постановка—„Овечий Источник“ Лопе-де-Вега.

В Художественном Цехе.

16 марта состоялось заседание Литературного Отдела. Решено начать деятельность открытием студии пушкиноведения. Руководителем мастерской художественной прозы избран М. П. Самарин.

«Обновис»

— В Харькове образовалось «Общество нового искусства (Обновис), ставящее задачей пропаганду и изучение искусства последнего десятилетия. Общество делится на секции: музыкальную, литературную, изобразительных искусств и театральную. На состоявшемся первом, организационном собрании избрано Правление Общества, в составе Н. В. Росланца, (предс.) В. П. Янушевского, (тов. пред.) И. М. Шиллингера, Г. Н. Петникова, А. Н. Щукарева, И. Я. Айзенштока, (секр.) В. Акимова.

Секретарь О-ва принимает по средам и субботам от 12 до 1 ч. дня, в помещении Музыкального Института (Гоголевская ул. № 11).

В Фото-Кино-Комитете.

Комитет переименован во Всеукраинское Фото-Кино Управление с директором—тов. Прокофьевым—во главе и перешел в новое помещение—Московская, 3.

В Управлении ожидается получение из-за границы (главным образом из Германии) крупной партии научных фильм.

Крымнаркомпросом сданы частным лицам—Вельяни и Корну два павильона (б. Ермольева и Ханжонкова). Фото-Кино-Управление пришло к предварительному соглашению с Вельяни и Корном о вступлении их в дело компанионом для реализации своего производственного плана.

— В Одессе приступлено к с'емке картины „Накануне“ с революц. сюжетом.

Режиссеру Укр. Державн. Театра т. Юхименко поручена, по разработанному сценарию, постановка „Життя Тараса Шевченко“. К с'емке предполагается приступить в начале апреля.

Готовится к отсылке в Америку альбом со снимками еврейских погромов, произведенных на Украине белогвардейцами. Подлинность снимков подтверждена всеми местными обществ. организациями.

Чувствуется колоссальное падение сборов в Кино-театрах в голодающих губерниях: Николаевской, Екатеринославской, Запорожской и Одесской.

Русские за-границей.

— Спектакли „Русского балета“ С. П. Дягилева закончены в Лондоне. Труппа распущена на месяц. Спектакли возобновятся в Испании, откуда труппа поедет в Монте-Карло, а затем в Париж, где в парижской опере, кроме „Спящей красавицы“, будут поставлены новые балеты Игоря Стравинского „Свадебка“ и „Лисичка“ в декорациях и костюмах Наталии Гончаровой.

— „Летучая мышь“ Балиева пользуется в настоящее время в Нью-Иорке огромным успехом. Спектакли идут почти всегда с аншлагом.

— Гастроли Е. А. Полевицкой в Мюнхене перенесены на июнь месяц. В ближайшее время артистка будет выступать в Риге, а затем в Ревеле.

— В парижской опере будет поставлен балет „Тщетная предосторожность“ с участием балерины А. М. Балашовой и Вик. Смольцова. Сбор поступит в пользу голодающих в России.

— Дирекция чикагской оперы в лице Мэри Гарден, после успешной постановки в текущем сезоне оперы С. Прокофьева „Любовь к трем апельсинам“, решила в будущем сезоне поставить ряд опер русских композиторов и балетов. Декоративная часть будет поручена Н. Рериху, который в этом сезоне написал декорации к „Снегурочке“, поставленной в Чикаго, Н. Гончаровой, М. Ларионову, Б. Анисфельду.

— 4-го февраля в Лондоне окончились представления „Спящей красавицы“. Труппа Дягилева уезжает из Англии. „Спящая красавица“ прошла более ста раз, причем в заглавной роли выступали Спесивцева, Егорова, Лопухова, Трефилова и на-днях впервые танцовала артистка труппы Вера Немчинова, проявившая большие способности и обещающая выработаться в подлинную „прима-балерину“.

В общем, успех балета не оправдал ожиданий. Бывали даже спектакли при очень посредственных сборах. Лондонская печать отнеслась к балету скептически, публика не сумела оценить классического балета.

— В Лондоне в американском женском клубе состоялся камерный вечер артиста Малого театра Б. Ф. Раневского, исполнившего ряд французских стихов Пушкина и стихотворения Шелли и Эдгара По на английском языке. По приглашению клуба Б. Ф. Раневский выступил и в качестве пианиста, исполнив ряд произведений Шопена, Листа и Скрябина. Английские газеты поместили восторженные отзывы и констатируют, что „только одни русские артисты отличаются такой многогранностью таланта“.

— Гастролировавшая в течение полутора лет по Италии балетная труппа Арцыбушевой выехала на весенний сезон в Алжир. В марте труппа возвращается снова в Италию.

— Генуэзские антрепренеры пригласили труппу Дягилева на ряд спектаклей во время международной конференции. Вопрос о приезде Дягилева еще окончательно не решен.

— В конце января в Гельсингфорсе состоялся концерт городского симфонического оркестра из произведений Глазунова. Дирижировал А. К. Глазунов. Солистом выступил скрипач Павел Черкасский. Предполагается также второй концерт, в программе которого намечены: 5-я симфония и фортепианный концерт, в исполнении пианиста Орлова.

— Артистка Московского Драматического театра М. К. Касатская приехала в Берлин.

КНИЖНАЯ ПОЛКА.

Анна Ахматова. Anno Domini MCMXXI. Книгоиздательство Петрополис. Петербург. Тысяча девятьсот двадцать второй год.

Большую часть нового сборника *Анны Ахматовой* занимает ее старое произведение—„Подорожник", первая же половина, давшая название всему сборнику, незначительна. Незначительна, разумеется, не по количеству, а по качеству. Anno Domini маленькая, изящная (как и все издания Петрополиса) книга, выделяющаяся на фоне теперешней литературы. Маленькая книга, которую мог написать только большой и умелый художник...

Современность удивительным образом не коснулась *Ахматовой*. События последних лет слабо отразились на ее творчестве. За некоторыми, очень небольшими, исключениями, ее стихи не затрагивают вопросов, выдвигаемых жизнью и охотно разрабатываемых авторами наших дней. Кажется, революция скользнула мимо нее, лишь слегка задев, и ей, как раньше, всего важнее владеть чудесным ангельским садом. Вся она в этих замедленных строчках, ритм которых так гармонирует со смыслом:

Течет река неспешно по долине,
Многооконный на пригорке дом,
И мы живем, как при Екатерине.

Есть в сборнике отзвуки лирики Иннокентия Анненского—их можно проследить вплоть до отдельных слов. Есть перепевы прежних мотивов самой поэтессы: «умирая, томлюсь о бессмертьи» („Чайка") превратились в стихи „пока не свалюсь под забором" („Anno Domini"). Можно найти pandant к ямбам „теперь прощай, столица". В общем нового мало. Ахматова попрежнему вся—в беглом слове, в легкой улыбке, во взгляде, со своим всегдашним стремлением ко всему убогому, обездоленному, к „нищенски обиженным лицам". О ней можно сказать ее же словами: „здесь все то же, то же, что и прежде": то же изумительное искусство неуловимых штрихов, выпуклых в самой своей сжатости, та же ахматовская тоска, еще больше, нежели в „Чайке" и „Белой стае" углубленная, овеянная чем то мистическим — дыханьем „белого рая" и желанной „Господней страны"... Но пора уже выйти из своих узких рамок и впитать в себя новую живительную струю.

А. Л.

VARIA.

— Заграничные газеты сообщают, что русский инженер Пузин изобрел новую наборную машину, при помощи которой можно с быстротой 3—4 буквы в секунду набрать для отпечатания у себя же тексты докладов, диссертаций, циркуляров, рекламных писем и т. д. Набор производится исключительно легким ударом по клавишам без постороннего двигателя, и потому машина может быть поставлена в любой конторе или частной квартире. Обслуживать может каждое лицо, умеющее писать на пишущей машине. Для разбора уже отпечатанного текста сконструирована модель разборного механизма, который предположено строить в комбинации с наборной машиной или отдельно.

— Английская провинциальная газета „The Nottingham Jurnal" на-днях праздновала выпуск своего 30 000 номера. Газета была основана в 1710 году и выходила беспрерывно все 212 лет.

РЕДАКТОР—Худсектор Главполитпросвета.

ИЗДАТЕЛЬ — Издат-ство „Помощь" Харьк. Губкомпомголод.

ПРАВЛЕНИЕ
Об'единенных Государственных Предприятий
ПОЛИГРАФИЧЕСКОГО ПРОИЗВОДСТВА
г. Харькова.

ХАРЬКОВ-ПЕЧАТЬ

Сумская 64, кв. 26.

ПРИНИМАЕТ ЗАКАЗЫ: На бумаге треста и бумаге заказчика, на типо-литографские, переплетные, линовальные конгрефные, штемпельные, граверные и механические работы.

Исполнение аккуратное, по нормальным ценам.

КОММЕРЧЕСКИЙ ОТДЕЛ Покупает бумагу, картон и прочие производственные материалы. Продает архив и оберточн. бумагу. Предпочтение кооперативам.

Правление.

3-Я ГОСУДАРСТВЕННАЯ

ТИПОГРАФИЯ

(быв. ХВО).
Губернаторская 8.

ПРИНИМАЕТ ДЛЯ ИСПОЛНЕНИЯ

всевозможные

типографские, переплетные и линевальные работы.

Цены нормальные.

Т. П. О. южных ж. д.

извещает о поступлении в продажу

ПИВА

для учреждений кооперативов и частных лиц.

ВЫСШЕГО КАЧЕСТВА СОБСТВЕННОГО ЗАВОДА

справки об условиях в торговом отделе О-ва (Екатеринославская у. № 55).

Правление Военно-Кооперативного Об'единения № 73.

Доводит до всеобщего сведения, что по Шляпному переулку в доме № 2.

ОТКРЫТ МАГАЗИН № 4.

где производится продажа всевозможнейших товаров.

Имеются в большом выборе крымские вина по доступным ценам.

ПРАВЛЕНИЕ.

Д. М. Андриевская
ВОЗОБНОВИЛА
УРОКИ ПЕНИЯ
Школа итальянская.
Сумская 29, кв. 5.
прием от 1 — 3.

Трудовая Артель „Взаимотруд"

открыла свои действия и производит продажу разного рода мануфактурных товаров.

АДРЕС- РОЖДЕСТВЕНСКАЯ УЛ., ТОРГОВЫЕ РЯДЫ.

ПРОМЫШЛЕНЫЙ ОТДЕЛ ХАРЬКОВСКОГО ПОТРЕБИТЕЛЬСКОГО ОБЩЕСТВА

принимает **ОТ ВСЕХ ГРАЖДАН** муку на выпечку с отпуском хлеба **В РАССРОЧКУ** в количествах по желанию граждан.



При этом **ЗА КАЖДЫЙ ОТДАВАЕМЫЙ** в выпечку пуд ржаной муки Х. П. О. выдает, не взимая никакой платы:

ПРИ	**ОТПУСКЕ**	**ЕЖДНЕВНО**	**4**	**Фунтов**	**хлеба**	— **57**	**фунтов**	**хлеба**
"	"	"	**3**	"	"	**58 1/2**	"	"
"	"	"	**2**	"	"	**59 1/2**	"	"
"	"	"	**1**	"	"	**62**	"	"

Количество вносимых пудов неограничено, при чем **НОРМА ПРИПЕКА** при указанных условиях выдачи **СОХРАНЯЕТСЯ.**



Вместо муки принимается различное зерно с **выдачей хлеба** по **ОСОБО** установленному эквиваленту.

Прием муки и зерна и выдача хлеба производится в пекарнях:

1) Петинская ул. 117, 2) Нетечинская ул. 40, 3) Мариинская ул. 3, 4) Старо-Московская ул. 13, 5) Змиевская ул. 10, 6) Епархиальная ул. 11.

Правление Х. П. О.

ХАРЬКОВСКАЯ КОНТОРА

МАХОРТРЕСТА УКРАИНЫ

СУМСКАЯ УЛ. № 17/19 кв. 8.

ОТКРЫЛА СВОИ ДЕЙСТВИЯ.

ПРОИЗВОДИТ ПРОДАЖУ СВОИХ ИЗДЕЛИЙ ЗА НАЛИЧНЫЙ РАСЧЕТ И В ПОРЯДКЕ ТОВАРООБМЕНА.

ЗАВ. ХАРЬКОВСКОЙ КОНТОРОЙ Л. Э. ГАМЗЕ.

Областная контора Донецкого Губсоюза-Губрабкопа

„СОЮЗДОНБАССЕЙН"

в Харькове Пушкинская ул. 21, телеф. № 84.

(ЦЕНТР. ПРАВЛЕНИЕ—БАХМУТ).

ПРОИЗВОДИТ товарообменные операции по реализации рабочих фондов Донбасса и ведет заготовки сельпродуктов в губ.: Киевской, Волынской, Подольской, Черниговской, Одесской, Николаевской, Полтавской, Кременчугской, Екатеринославской и Харьковской, имея своих уполномоченных во всех указанных губ.

ОБМЕНИВАЕТ на сельпродукты и фабрикаты и продает за дензнаки железо кровельное, сортовое, шинное, обручное и изделия, химические продукты уголь и антрацит различных марок с доставкой франко вагон станции назначения.

ГУБТОРГ

Х. Г. С. Н. Х.

предлагает учреждениям, кооперативам, артелям и частным лицам:

СУКОННО-ТРИКОТАЖНЫЕ ИЗДЕЛИЯ:

чулки, носки, нитки, сукно.

ЖЕЛЕЗНО-СКОБЯНЫЕ товары и **КОЖЕВЕННЫЕ** товары.

ЧУГУННОЕ ЛИТЬЕ:

гири, плиты, печные приборы и пр.

СТРОИТЕЛЬНЫЕ МАТЕРИАЛЫ:

мел, цемент, известь, кирпич, черепицу, алебастр.

ИМЕЮТСЯ: пирогранитные и кафельные плитки.

Запросы и справки: **ГУБТОРГ**, ул. Либкнехта № 64.

УКРАИНСКАЯ ЦЕНТРАЛЬНАЯ ТОВАРНАЯ БИРЖА

Горяиновский переулок, № 3.

Биржевыя собрания для заключения сделок по покупке и продаже товаров ПРОИСХОДЯТ ЕЖЕДНЕВНО от 12 до 2 час. дня.

БИРЖА ПРИНИМАЕТ:

а) заявления о спросе и предложении товаров,
б) поручения по покупке и продаже товаров,
в) образцы товаров для выставки в Биржевом зале,



г) всякого рода ТОРГОВЫЕ объявления и публикации для вывешивания в Биржевом зале и для помещения в Биржевых бюллетенях.

Выдача справок о рыночных ценах ежедневно от 10 до 4 час. дня.

ПРАВЛЕНИЕ КРУПНОЙ ТЕКСТИЛЬНОЙ ПРОМЫШЛЕННОСТИ НА УКРАИНЕ

„ТЕКСТИЛЬ-ТРЕСТ".

г. Харьков, Рымарская ул. № 19, кв. 50, 51. Телефоны: № 28-59, 10-95.

Текущий счет в ГОСБАНКЕ № 14.

ПРОИЗВОДСТВО И ПРОДАЖА.

КАНАТЫ
проволочные, пеньковые, манильские и смоленые.
МЕШКИ
РЕМНИ
приводные, верблюжьи и дикобалатные.
ПАССЫ ПЕНЬКОВЫЕ
для мельниц, элеваторов, сахарных и кирпичных заводов.

СУКНО ПРЕССОВОЕ
для маслобойных заводов.
БРЕЗЕНТ.
ХОЛСТ ДЖУТОВЫЙ,
ШПАГАТ, ДРАТВА,
ФИЛЬТРОПРЕССНЫЙ ХОЛСТ
для сахарных заводов.
ЛАНОЛИН
ПРОМЫВКА ШЕРСТИ.

ФАБРИКИ: Новая Бавария Южн., Одесса, Луганск (Дон. Губ.), Харьков.

ПОКУПКА ВСЕХ ВИДОВ ТЕКСТИЛЬНОГО СЫРЬЯ